

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
CURSO DE GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DAS RELIGIÕES**

LORENZO STERZA

**SIMBOLISMO ANIMAL NAS IGREJAS ROMÂNICAS
ITALIANAS:
ALEGORIAS NA “BASILICA DI SAN ZENO” EM
VERONA**

**JOÃO PESSOA
2019**

LORENZO STERZA

**SIMBOLISMO ANIMAL NAS IGREJAS ROMÂNICAS
ITALIANAS:
ALEGORIAS NA “BASILICA DI SAN ZENO” EM VERONA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado a
Coordenação do Curso de Ciências das
Religiões da Universidade Federal da Paraíba
como requisito complementar para obtenção do
título de Licenciatura em Ciências das
Religiões, sob orientação do Prof. Dr. Johnni
Langer.

João Pessoa
2019

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S839s Sterza, Lorenzo.
SIMBOLISMO ANIMAL NAS IGREJAS ROMÂNICAS ITALIANAS:
ALEGORIAS NA "BASILICA DI SAN ZENO" EM VERONA / Lorenzo
Sterza. - João Pessoa, 2019.
75 f. : il.

Orientação: Johnni Langer.
Monografia (Graduação) - UFPB/CE.

1. Simbolismo animal. 2. Igrejas Românicas. 3. Idade
Média. 4. Itália. I. Langer, Johnni. II. Título.

UFPB/BC


LORENZO STERZA

**SIMBOLISMO ANIMAL NAS IGREJAS ROMÂNICAS
ITALIANAS:
ALEGORIAS NA “BASILICA DI SAN ZENO” EM VERONA**

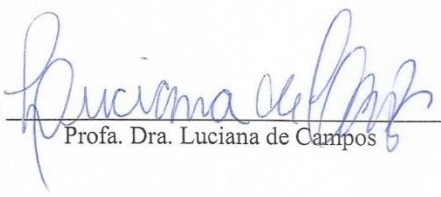
Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de Ciências das Religiões da Universidade Federal da Paraíba como requisito complementar para obtenção do título de Licenciatura em Ciências das Religiões, sob orientação do Prof. Dr. Johnni Langer.

BANCA EXAMINADORA

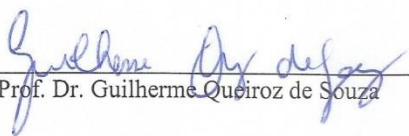
Assinatura: _____


Prof. Dr. Johnni Langer
(Orientador)

Assinatura: _____


Profa. Dra. Luciana de Campos

Assinatura: _____


Prof. Dr. Guilherme Queiroz de Souza

João Pessoa, 16 de Setembro de 2019.

Dedico esse trabalho à minha família e em particular modo a minha esposa Márcia que me incentivou na direção dos estudos e sempre me apoiou nas escolhas que fiz na minha vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Johnni Langer, pela sabedoria com que me guiou nesta trajetória.

A todos os professores que durante anos compartilharam seus conhecimentos comigo, meu muito obrigado.

Aos meus colegas de sala.

À Coordenação e à Secretaria do Curso pela cooperação.

Enfim, a todos os que por algum motivo contribuíram à realização desta pesquisa.

Mesmo um aluno do primeiro ano do liceu pode facilmente deduzir que se Dante entra no funil infernal e sai do outro lado vendo estrelas desconhecidas estando aos pés da montanha do Purgatório, isso significa que ele sabia muito bem que a Terra é redonda e que estava escrevendo para leitores que também o sabiam.

(Umberto Eco)

RESUMO

Nossa pesquisa visa entender o surgimento e o significado das reproduções artísticas que incluem figuras de animais presentes nas fachadas das igrejas de Estilo Românico no norte da Itália. Em vista disso, temos como objetivo esclarecer os significados desses feitos artísticos que, frequentemente, apresentam-se como formas de metáforas ou alegorias. Examinaremos também, os propósitos pelos quais as autoridades eclesiásticas e os autores daquele tempo utilizavam essas efígies. Para alcançar nosso intento utilizamos os referenciais e os conceitos da Cultura Visual e da Cultura Material, seguindo um método de pesquisa descritiva, através de uma abordagem qualitativa, com a finalidade de analisar os valores das obras artísticas, partindo de uma revisão bibliográfica composta pelos principais autores da área. Portanto, como objeto de estudo aproveitamos das figuras esculpidas localizadas na fachada da *Basilica di San Zeno*, situada na cidade de Verona, no Norte da Itália. Dessa forma, por meio do nosso estudo, procuramos entender o significado do imagético, sagrado ou profano, presente nas obras inseridas na fachada dessa igreja medieval. Ademais, buscamos demonstrar que o resultado dessas criações não foi somente consequência das escolhas das autoridades cristãs da época, mas fruto também da cultura e da fantasia dos autores. Logo, o propósito de nossa pesquisa é disponibilizar à área da Ciências das Religiões do Brasil um trabalho bastante particular, no que se refere as formas de utilizo do imaginário e do simbólico como ferramentas para a propagação do conhecimento e dos ditames cristãos, num determinado período da Idade Média. Nesta perspectiva, nossa preocupação é dar respostas adequadas para esclarecer a temática de um passado que reputamos importante no que diz respeito a um melhor conhecimento da sociedade do nosso tempo.

Palavras-chave: Simbolismo animal; Igrejas Românicas; Idade Média; Itália.

LISTA DAS ILUSTRAÇÕES

Fig. 1 – Quadro do Estilo Românico, p. 24. Em: FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média e o nascimento do Ocidente**. 2. ed. São Paulo, Editora Brasiliense, 2001. p.193.

Fig. 2 – Mapa conceitual da Arte Românica, p. 24. Disponível em <https://tbm-studentville.s3.amazonaws.com/app/media/articoli_media/images/mapper/arte/arte_romanica.jpg>. Acesso em: 20 dez. 2018. Adaptação e tradução nossa.

Fig. 3 - Igreja de *San Giovanni degli Eremiti*, séc. XII (Palermo – Sicília), p. 25. Disponível em <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/21/Saint_Jean_des_Ermites_%28Palerm%29_%286876043438%29.jpg>. Acesso em: 20 dez. 2018.

Fig. 4 - Catedral de Otranto séc. XI (Apulia), p.26. Disponível em <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/eb/Cattedrale_di_Otranto2.jpg>. Acesso em: 20 dez. 2018.

Fig. 5 - Interior da Catedral de Otranto, p.26. Disponível em <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b5/Interno_cattedrale_di_Otranto.jpg>. Acesso em: 20 dez. 2018.

Fig. 6 – Catedral de Pisa (Toscana), p. 28. Disponível em <<https://media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-s/11/52/b7/0c/facciata-duomo-di-pisa.jpg>>. Acesso em: 21 dez. 2018.

Fig. 7 - Basílica de Santo Ambrósio (Milão), séc. XI, p. 29. Disponível em <<https://www.lucelight.it/file/fotoprog-100237.jpg>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

Fig. 8 - *Duomo di Modena*, séc. XI-XII, p. 30. Disponível em <<http://duepassinellarte.altervista.org/duomo-di-modena/vluu-l110-m110-samsung-l110-m110-3/>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

Fig. 9 - *Basilica di San Zeno*, séc. XII, p. 34. Disponível em <[https://3.bp.blogspot.com/-8is9Xv8MPFs/U3CqIWUrJ6I/AAAAAAAAQGA/SXUAc_X5UdU/s1600/Verona,+agosto+2013+\(46\).jpg](https://3.bp.blogspot.com/-8is9Xv8MPFs/U3CqIWUrJ6I/AAAAAAAAQGA/SXUAc_X5UdU/s1600/Verona,+agosto+2013+(46).jpg)>. Acesso em: 20 dez. 2018.

Fig. 10 - *Duomo di Verona*, séc. XII, p. 36. Disponível em <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/1a/Duomo_%28Verona%29_-_Facades.jpg/800px-Duomo_%28Verona%29_-_Facades.jpg>. Acesso em: 20 dez. 2018.

Fig. 11 - Fachada da *Basilica di San Zeno*, séc. XII, p. 39. Autoria própria. Jul. 2017.

Fig. 12 - Composição situada no lado esquerdo da entrada da *Basilica di San Zeno*, séc. XII, p.40. Autoria própria. Jul. 2017.

Fig. 13 - Composição situada no lado direito da entrada da *Basilica di San Zeno*, séc. XII, p. 41. Autoria própria. Jul. 2017.

Fig. 14 – Parte inferior da composição situada no lado esquerdo da entrada da *Basilica di San Zeno* denominada de ‘Cavalgada infernal de Teodorico’, séc. XII, p. 52. Autoria própria. Jul. 2017.

Fig. 15 – Arco da entrada da *Basilica di San Zeno*, séc. XII, p.58. Autoria própria. Jul. 2018.

Fig. 16 – Figura do dragão, séc. XII, p. 59. Autoria própria. Jul. 2018.

Fig. 17 – Figura do capricórnio, séc. XII, p. 59. Autoria própria. Jul. 2018.

Fig. 18 – Figura do capricórnio, séc. XII, *Sacra di San Michele della Chiusa* (Turim) p. 62. Disponível em <<https://arengario.net/momenti/imm/momenti37f.jpg>>. Acesso em: 16 ago. 2019.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	11
1	A ARTE ROMÂNICA.....	17
1.1	O ROMÂNICO.....	19
1.2	O ROMÂNICO NO NORTE DA ITÁLIA E SUAS CARACTERÍSTICAS.....	25
1.3	AS FACHADAS ESCULPIDAS DAS BASÍLICAS DO NORTE DA ITÁLIA.....	31
2	A <i>BASILICA DI SAN ZENO</i> EM VERONA, SUA FACHADA ESCULPIDA E SUAS REPRESENTAÇÕES ALEGÓRICAS.....	34
2.1	A <i>BASILICA DI SAN ZENO</i> EM VERONA, ASPECTOS DE SUA HISTÓRIA.....	34
2.2	A FACHADA ESCULPIDA, SEUS AUTORES E SEU CONJUNTO ALEGÓRICO.....	39
3	ANIMAIS NA COMPOSIÇÃO ARTÍSTICA DA FACHADA DA <i>BASILICA DI SAN ZENO</i>.....	44
3.1	A FIGURA DO ANIMAL COMO SÍMBOLO MORALIZADOR.....	44
3.2	SIMBOLISMO ANIMAL: O CERVO E SUAS POSSÍVEIS INTERPRETAÇÕES EM RAZÃO DA PRESENÇA DE SUA FIGURA NAS ALEGORIAS DA FACHADA DA BASÍLICA.....	50
3.3	AS IMAGENS DO DRAGÃO E DO CAPRICÓRNIO PRESENTES NA FACHADA DA BASÍLICA: ASPECTOS SIMBÓLICOS E SUAS REPRESENTAÇÕES NA PERSPECTIVA DE NICHOLAUS.....	58
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	64
	REFERÊNCIAS.....	66
	ANEXOS.....	71

INTRODUÇÃO

Passamos quase cinquenta anos da nossa vida na Itália, entretanto, por inúmeras causas, completados quatorze anos de idade, não tivemos a oportunidade de seguir um percurso de formação acadêmica depois do ciclo de estudos obrigatórios. Apesar disso, em seguida a nossa mudança para o Brasil criaram-se as condições que nos permitiram voltar à sala de aula, possibilitando a realização de um desejo que ficou engavetado por muito tempo.

Nesse sentido, após passarmos por vários processos de aprendizagem, conseguimos uma vaga na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), precisamente no curso de Licenciatura em Ciências das Religiões, e, esse trabalho que estamos apresentando é consequência desse percurso, começado no ensino médio em 2012.

Assim, para introduzir a nossa proposta que trata do simbolismo animal nas igrejas medievais de Estilo Românico, iniciaremos com um pequeno trecho extraído de um artigo do medievalista italiano Franco Cardini, o qual relata que os animais, reais ou fantásticos, desde as mais antigas civilizações, tiveram grande influência no que diz respeito às representações mítico-religiosas. Destarte,

Os antigos, especificamente os egípcios e os babilônios, tinham povoado de monstros, de feras, de animais os seus Panteões e seus céus. [...] Muitas vezes, o monstro era isolado num mundo “outro”, diverso por natureza e por qualidade em relação àquele habitado pelos homens: podia residir nos céus, nos abismos marinhos, nas entranhas da terra, em países longínquos. A sua ordinária estranheza à experiência do cotidiano não era, de fato, argumento que podia servir para pôr em dúvida a sua existência, enquanto era, antes de tudo, um sinal, a testemunha de uma realidade diferente daquela do homem. Além disso, um fio tenaz ligava o monstro, a fera e o Deus. O humano, o divino, o demoníaco, o ferino, encontravam-se e se fundiam continuamente, e se isso não acontecia no sistema mitológico-religioso greco-romano, por ser este profundamente antropomórfico, o tema da metamorfose introduzia também nele uma correção que reconectava o homem, o Deus, o demônio e a fera. [...] Monstros, feras, animais alimentam o imaginário demoníaco, mas ao mesmo tempo passam sob o véu da alegoria a fazer parte do mesmo tecido religioso cristão (se pense ao Cordeiro, à Pomba, ao Tetramorfo), ou prolongam sua vigorosa presença cultural antiga para povoar com as suas imagens o pensamento alegórico e moral do mundo cristão. Os encontramos na escultura românica e gótica, nos símbolos heráldicos, nos tratados enciclopédicos. Elaborações culturais ou presenças reais que sejam, esses são sempre e de qualquer maneira “signos”: não há, então, muito senso distinguir o monstro do animal real, não serve a nada observar que os centauros e as sereias não existiram, enquanto o lobo e o urso sim. O homem medieval não raciocinava conforme categorias deste tipo. Num certo senso, o centauro e a sereia não somente tinham as mesmas qualidades do lobo ou do urso, mas também do cachorro e do cavalo, no sentido, queremos dizer, do uso alegórico que o homem fez deles. E é este diverso modo de entender a realidade que nós devemos compreender: Este, e somente este, é

o “desencanto” que precisa desenvolver em relação às raízes do nosso Imaginário¹.
(CARDINI, 1986, tradução nossa).

Foi esse o contexto, relatado de forma ampla por Cardini, que durante a leitura de alguns livros relacionados ao simbolismo religioso da época medieval, despertou nosso interesse para uma pesquisa que vislumbasse de que modo a produção artística, que utilizava animais como figuras representativas, se tornasse, na Idade Média, uma maneira de ornamentar as fachadas das igrejas de Estilo Românico ou Gótico. Foi nesse momento que nos lembramos de quando nas nossas caminhadas no centro histórico da cidade de Verona, na Itália, deparávamos com a majestade das estruturas das igrejas medievais que se encontravam ao longo do percurso. Nessa ora, o primeiro pensamento era tentar entender de que maneira, num tempo no qual não existiam os equipamentos atuais, os operadores conseguiam edificar obras de tamanha grandeza e perfeição. Além disso, o que mais nos deixava intrigados eram os feitos artísticos que são reproduzidos nas fachadas dessas Igrejas, entre eles, uma série de imagens esculpidas nas pedras que representam inúmeras situações, isto é, as mais variadas cenas, como por exemplo, uma sequência de representações de animais, dos quais o nosso simples olhar não conseguia entender o significado.

Entretanto, nossa curiosidade sobre o assunto encontrou uma possível resposta, isto é, aconteceu durante uma conversa com o Prof. Dr. Johnni Langer, na qual, apareceu a oportunidade de começar uma pesquisa que envolveria momentos de vida que por quase meio século passaram desprovidos de respostas. Devido a isso, decidimos enfrentar um trabalho de pesquisa para entender o surgimento e o significado das obras que são reproduzidas nas fachadas das igrejas de “Arquitetura Românica” numa área específica no Norte da Itália.

¹ Gli antichi, specie gli egizi e i babilonesi, avevano popolato di mostri, di belve, di animali il loro pantheon e i loro cieli. [...] Sovente, il mostro era isolato in un mondo “altro”, diverso per natura e per qualità rispetto a quello abitato dagli uomini: poteva risiedere nei cieli, negli abissi marini, nel ventre della terra, in paesi lontani. La sua almeno ordinaria stranezza all’esperienza quotidiana non era affatto argomento che potesse servire a porre in dubbio la sua esistenza, in quanto egli era anzitutto un segno, il testimone di una realtà diversa da quella dell’uomo. Inoltre, un filo tenace legava il mostro, la belva e il dio. L’umano, il divino, il demoniaco, il ferino si incontravano e si fondevano continuamente, e se ciò non accadeva nel sistema mitologico-religioso grecoromano, in quanto esso era profondamente antropomorfo, il tema della metamorfosi introduceva anche in esso una correzione che ricollegava l’uomo, il dio il demone e la belva. [...] Mostri, belve, animali alimentano l’immaginario demoniaco, ma al tempo stesso passano sotto il velo dell’allegoria a far parte dello stesso tessuto religioso cristiano (si pensi all’Agnello, alla Colomba, al Tetramorfo) o prolungano la loro vigorosa presenza culturale antica per popolare delle loro immagini il pensiero allegorico e morale del mondo cristiano. Li ritroviamo nella scultura romanica e gotica, nei simboli araldici, nei trattati enciclopedici. Elaborazioni culturali o presenze reali che siano, essi sono sempre e comunque “segni”: non ha, quindi, molto senso distinguere il mostro dall’animale reale, non serve a nulla osservare che i centauri e le sirene non sono esistite mentre il lupo e l’orso sì. L’uomo medievale non ragionava secondo categorie di questo tipo. In un certo senso, il centauro, e la sirena gli erano altrettanto famigliari non solo del lupo e dell’orso, ma anche del cane e del cavallo: nel senso, vogliamo dire, dell’uso allegorico che ne faceva. Ed è questo diverso modo di intendere la realtà che noi dobbiamo comprendere: questo, e solo questo, è il “disincanto” che bisogna realizzare rispetto alle radici del nostro Immaginario. (CARDINI, 1986)

Portanto, seguindo os conselhos do Dr. Langer, determinamos como objeto de pesquisa do nosso trabalho o significado simbólico das figuras que retratam animais presentes na fachada de uma dessas igrejas românicas. Consequentemente, estruturamos um roteiro com o objetivo de analisar as criações artísticas, nas quais são representados animais, que se encontram na fachada da *Basilica di San Zeno*² na cidade de Verona na Itália.

Dessa maneira, para conseguir alcançar nosso percurso de investigação, definimos alguns pontos fundamentais para nos guiar em prol do nosso propósito, a saber: Como primeiro capítulo, relatar o que seria o Estilo Românico e o desenvolvimento desse viés artístico relativamente à sua presença na Europa, bem como verificar de que modo essa corrente arquitetônica evoluiu também na Itália e, principalmente, no norte dessa região.

No segundo capítulo, dedicamos particular atenção à *Basilica di San Zeno*, ou seja, a estrutura na qual se encontra o foco do nosso estudo, esclarecendo os aspectos principais da formação da igreja, relatando como se deu sua formação, e quanto essa estrutura seja importante do ponto de vista artístico da época. Pois, na análise da sua fachada esculpida, que é o ponto fundamental do nosso trabalho, descobrimos quanto a figura de Nicholaus, um dos autores da obra, sua formação cultural e suas capacidades arquitetônicas, tornaram-se marcantes na criação de um feito ligado a religiosidade cristã. Doutro lado, vemos quanto essa igreja, além do seu significado religioso, sempre foi uma realidade importante na vida econômica, social e cultural da cidade de Verona.

Em nosso terceiro capítulo, buscamos entender aquilo que é o objetivo primário da nossa produção, isto é, tratamos do significado simbólico dos animais que fazem parte da composição artística da fachada da *Basilica di san Zeno*. No específico, endereçamos nossa atenção para alguns pontos que são relevantes para entender o motivo pelo qual, em um determinado período da Idade Média, autores usaram figuras de animais nas representações presentes nos edifícios de cunho religioso. Além disso, analisamos uma alegoria atribuída a Nicholaus, da qual estudaremos seus hipotéticos sentidos narrativos. Por fim, nos debruçamos sobre os aspectos simbólicos do dragão e do capricórnio, dois animais míticos presentes no contexto da fachada

² Basílica em estilo Românico-Veronese, foi construída no século V d.C. sobre o túmulo de *San Zeno* (nascido acerca do ano 300 d.C., morto em 12 abril 371), oitavo bispo da cidade de Verona, originário da Mauritânia Romana (nome antigo da região que corresponde à costa mediterrânea dos modernos estados de Marrocos, Argélia Ocidental e as cidades espanholas de Ceuta e Melilha). O apelido dele era *Il Vescovo moro* (O bispo moreno, sendo que sua origem era africana). Devido a destruição quase completa, ocorrida por causa do terremoto de 1117, sua estrutura foi renovada durante várias fases. Sua reestruturação completa, terminou em 1138, porém, por quase três séculos continuaram sendo feitas modificações, até 1398, ano em que obteve a forma com a qual, hoje, se apresenta para nós. Disponível em: <<http://www.basilicasanzeno.it/>>. Acesso em: 03 jan. 2018.

da *Basilica di San Zeno*. Nesse sentido, elaboramos algumas hipóteses para entender suas relevâncias no âmbito no qual são inseridos.

Referente a isso, entendemos como, num contexto histórico que no pensamento comum foi considerado escasso do ponto de vista artístico-intelectual, as obras presentes na Basílica revelam, ao contrário, uma capacidade representativa e uma grande fantasia artística em simbolizar figuras que pudessem ser entendidas pelos adeptos do cristianismo, seja pelo seu sentido religioso, seja pelos seus aspectos morais e civis.

Para alcançar o nosso intento, utilizamos o método de pesquisa descritiva, através de uma abordagem qualitativa, com a finalidade de analisar os valores das obras artísticas, por meio dos conceitos da Cultura Visual e da Cultura Material. Nesse sentido, delimitamos Cultura numa visão arqueológica, pela qual é definida como o conjunto de todos os pensamentos, práticas e materiais que qualificam a essência de um grupo humano específico. (JONES, 1997)

Nesse referencial, enquadra-se também o conceito de Cultura Visual, o qual, segundo Knauss (2006), pode ser percebido como uma forma interdisciplinar de análise crítica das imagens entendidas como um sistema de linguagem visíveis e perceptível pelos sentidos. Esse conceito prefere, ao invés de uma aproximação clássica ao objeto, uma perspectiva antropológica que valorize os processos culturais, isto é, suas práticas, costumes, comportamentos, procedimentos, nos quais qualquer tipologia de imagem é produzida, interpretada, difundida e transformada. Dessa forma, as imagens não são estudadas isoladamente como objetos circunscritos, mas como um conjunto de práticas que estudam não somente o uso das imagens, mas também o seu significado simbólico e metafórico.

Nessa perspectiva, queremos explicar que, no nosso caso, trabalhar com imagens e com o propósito de “explorar” as imagens, foi muito estimulante e desafiador. Pois, vindo de uma formação acadêmica baseada na análise de textos e relatos escritos, não estávamos completamente esclarecidos sobre “[...] os processos de produção das imagens, os circuitos de circulação, as instâncias de legitimação e as suas formas de consumo [...]”. (MONTEIRO, 2013, p. 3). Logo, no que diz respeito a nossa pesquisa, um dos fatores importantes que nos acompanhou ao longo de nossa análise das imagens, foi entender a função dessas representações. Pois,

[...] na Idade Média não há traços de usos cognitivos da imagem, sistemáticos e consistentes. Ao contrário, dominava o valor afetivo, envolvendo não só relações de subjetividade, mas sobretudo a autoridade intrínseca da imagem. Autoridade independente do conhecimento, mas derivada do poder que atribuía efeito demiúrgico ao próprio objeto visual. Daí ser ele relevante em contextos religiosos ou de poder político e com funções pedagógicas e edificantes. (MENESES, 2003).

Nesse sentido, é importante frisar que, por longo tempo, as imagens não foram utilizadas como algo que possa ter um sentido narrativo, pois suas análises se reduziam aos estudos de quem se ocupava da História da Arte. Diferentemente, hoje, a investigação sobre a potencialidade explicativa expressa pelas representações imagéticas abrange um amplo movimento de pesquisadores, incluindo os historiadores e quem trabalha nas ciências sociais. Isso deve-se à nova perspectiva pela qual as imagens podem revelar os mesmos sentidos que no passado se procurava quase exclusivamente nos testemunhos escritos. (SCHMITT, 2007).

Assim, seguindo o pensamento de Schmitt, apontamos que um outro ponto importante é aquilo de não considerar somente as obras de arte que são entendidas de alto interesse estético, mas também aquelas que aparentemente não mostram características artísticas relevantes, haja vista que Schmitt (2007, p. 11) entende que “[...] as imagens mais comuns são provavelmente as mais representativas das tendências profundas da cultura de uma época [...]”, ou seja, são aquelas que expressam o sentido mais intrínseco e profundo do contexto no qual foram produzidas. Dado que não existe produção artística que seja fechada em si mesma, ao contrário, todos os feitos produzidos pelos seres humanos, tornam-se formas que expressam os mais variados valores simbólicos, “[...] cumprem funções religiosas, políticas e ideológica, prestam-se a usos pedagógicos, litúrgicos e mesmos mágico”. (SCHMITT, 2007, p. 11).

Dessa forma, vemos quanto são as possíveis variáveis a serem interessadas numa análise desses objetos artísticos. Isto posto, para ampliar nossas possibilidades de entendimento, no que se refere à interpretação das imagens, utilizamos também os princípios teóricos da Cultura Material. Nesse sentido, ao falarmos dessa forma de entender os processos culturais, devemos lembrar que desde o nosso nascimento, estamos convivendo com uma infinidade de formas e estruturas materiais que são produzidas para atender inúmeras finalidades. Trata-se de qualquer objeto ou elaboração que podemos encontrar na nossa vivência, seja nos nossos trabalhos, habitações, bem como nos espaços comuns criados pela convivência social.

Ademais, acrescentamos também, que ao identificarmos uma cultura e suas produções, devemos entender que ela não se expressa como um paradigma estático, único e coeso, mas como uma sequência de formações líquidas que variam dependendo do olhar de quem se aproxima delas. (FUNARI; CARVALHO, 2009). Entretanto, o estudo da Cultura Material, entendido como a forma para individuar o estado de uma sociedade, seu progresso e seu desenvolvimento, não se limita somente ao exame do ponto de vista antropológico dos aspectos materiais, mas, inclui também os aspectos artísticos, do direito e da religião.

Por conseguinte, podem-se utilizar várias disciplinas para corroborar no entendimento desses fenômenos, sendo elas história, economia, ecologia, e no caso de objetos do tempo

passado, a arqueologia, entre outras. Nesse contexto, estudando os artefatos de uma Sociedade, considera-se também os motivos pelos quais eles foram adotados, qual foi a necessidade pelo qual foram produzidos, quais as trocas possíveis entre eles, e qual foi sua distribuição. Além disso, pondera-se que o estudo da Cultura Material não pode ignorar que as ações humanas agem sobre a natureza e são os elementos dela que são afetados na produção dos alimentos, moradias, utensílios, roupa e cada artefato produzido pelo homem.

Consequentemente, procuramos, com nossas leituras, operar com uma fundamentação teórica baseada numa revisão bibliográfica a partir da análise de textos de autores que pesquisam em diferentes áreas de conhecimento, considerados especialistas no que diz respeito aos estudos relacionados à História Medieval, Simbolismo Animal, Imaginário, Arquitetura Medieval, Arte do Medievo, entre outras temáticas inerentes ao nosso objeto de pesquisa, a saber: Jacques Le Goff: *L'uomo medievale* (1993), *O imaginário medieval* (1994); Michel Pastoureau: *Bestiari del medioevo* (2012), *Medioevo simbolico* (2017), *Animali celebri* (2010); Hilário Franco Junior: *Idade Média e o nascimento do Ocidente* (2001), *Os três dedos de Adão ensaio de mitologia medieval* (2010); Jean-Claude Schmitt: *O corpo das imagens* (2007), *Medioevo "superstizioso"* (2018); Franco Cardini: *Mostri, belve, animali nell'immaginario medievale* (1986-89); Alain Guerreau: *Stabilità, via, visione: le creature e il Creatore nello spazio medievale* (2004); Giuseppe Sergi: *L'idea di Medioevo* (2016); Francesco Mezzalana: *Le immagini degli animali tra scienza, arte e simbolismo* (2013); Francesco Gandolfo: *La facciata scolpita* (2015); Beat Brenk: *Originalità e innovazione nell'arte medievale* (2002); Angiola Maria Romanini. (Org.) *Nicholaus e l'arte del suo tempo* (1985). Bem como artigos, documentos monográficos, periódicos (jornais, revistas, etc.), textos disponíveis em sites acadêmicos, entre outros locais que apresentam um conteúdo documentado. Entretanto, é importante salientar que o *corpus* de autores tendeu a aumentar na medida em que a leitura veio sendo desenvolvida, conforme as referências bibliográficas ao final do texto.

Destarte, o propósito do nosso trabalho é disponibilizar à área da Ciências das Religiões do Brasil, uma pesquisa bastante inovadora no que se refere às formas de utilização do imaginário e do simbólico como ferramentas à propagação do conhecimento e dos ditames cristãos num determinado período da Idade Média. Dessa forma, concordando com as ideias de Sergi (2005), elaboramos nosso projeto com objetivo de nos distanciar dos lugares comuns que acompanham o Medievo na cultura contemporânea. Nesta perspectiva, tentamos dar respostas adequadas a quantos poderiam ter interesse em esclarecer uma temática de um passado que reputamos importante no que diz respeito a um melhor conhecimento da sociedade do nosso tempo.

1 ARTE ROMÂNICA

Para melhor informar ao nosso leitor o cenário de nossa pesquisa que tem como objeto o simbolismo animal na arte medieval, especificamente o que se encontra reproduzido nas fachadas das igrejas Românicas, iremos, antes de tudo, esclarecer a temporalidade na qual se deu o surgimento dessa forma artística que suscita tanto interesse na atualidade. Dessa forma, entre os séculos XI e XIII d.C., desenvolveu-se, na Europa, um estilo arquitetônico de construção das igrejas que, entre várias características, havia aquela de representar nas suas fachadas uma série de figuras nas quais os animais eram amplamente reproduzidos.

Portanto, começamos dizendo que o termo *Medievo* ou *Idade Média* é usado para reconhecer uma época histórica que estaria inserida entre a *Idade Antiga* e a *Idade Moderna*. Destacamos ainda, que o termo com o qual conhecemos essa época histórica é estreitamente vinculado a uma determinada área geográfica que podemos identificar, aproximadamente, como a atual Europa. Assim, até um certo tempo, era convencionalmente aceito que esse período haveria início no século V no qual aconteceu a queda do Império Romano do Ocidente e teria seu fim com a queda de Constantinopla, no século XV, momento que marcou o fim do Império Romano do Oriente, também chamado de Império Bizantino. Outro viés de pensamento, ao invés da queda de Constantinopla, indica a chegada dos europeus na América em 1492 d.C. como o final da Idade Média. Salientamos que tais datas são pontos estabelecidos a posteriori pelos autores que se debruçaram sobre esse assunto nos séculos sucessivos.

Podemos distinguir, inclusive, a Idade Média, conforme o pensamento de Hilário Franco Junior, o qual afirma que

[...] a divulgação que ela conheceu em fins do século XX fora dos meios acadêmicos — inúmeras publicações científicas e ficcionais, filmes, discos, exposições, turismo etc. — nem sempre implicou uma melhor compreensão daquele período. Mas reflete um dado essencial: a percepção que se tem da Idade Média como matriz da civilização ocidental cristã. FRANCO JÚNIOR (2001, p. 2015).

ou seja, um longo tempo que é conhecido sobretudo pela sua relação com a estruturação e a solidificação do poder da Igreja. Entretanto, o termo *Medievo*, não se usa como referimento temporal para contextualizar fatos acontecidos em outros lugares do mundo. Ressaltamos ainda, que essa época, segundo Franco Júnior (2001, p. 271), poderia ser dividida em quatro períodos, como consta na tabela a seguir:

Fase	Primeira Idade Média	Alta Idade Média	Idade Média Central	Baixa Idade Média
Data	princípios séc. IV meados VIII	princípios séc. IV meados VIII	início séc. X fins XIII	início séc. XI meados XVI

Posto isso, é necessário entender que, numa área geográfica tão ampla, existiam uma multiplicidade de povos diferentes que viviam em situações ambientais e naturais distintas, e que, conseqüentemente, eram culturalmente e religiosamente constituídos, cada um, de formas próprias. Mesmo assim, independentemente desse contexto multicultural, a religião cristã conseguiu se estruturar quase na totalidade deste cenário, constituindo-se tanto fisicamente, com as próprias igrejas, quanto moralmente, com os próprios princípios religiosos como sujeito fundamental da sociedade, tornando-se o elemento predominante da civilização medieval.

Destarte, ao adentrarmos um pouco na quase bimilenária história da Igreja Católica, podemos constatar por quantas transformações ela passou ao longo desse tempo e que, além das mudanças que interessaram a organização eclesiástica, também essas alterações envolveram a arquitetura e as formas de construção das igrejas. Conseqüentemente, no que diz respeito às estruturas desses edifícios religiosos, essa transformação se deu por vários motivos, entre eles, a perspicácia da organização Católica em se adaptar às transformações da sociedade civil.

Neste sentido, o ano 1066 é uma data importante nesse processo de adaptação, pois devido à invasão da Inglaterra, por parte dos normandos, os novos senhores feudais que se instauraram nesse país, representados pela nobreza e pelos bispos, começaram a edificação de mosteiros e abadias seguindo um novo estilo arquitetônico. Sucessivamente, esse estilo na Inglaterra afirmou-se com o nome de Normando, enquanto, nos outros lugares da Europa, nos quais também se começou a construção desses edifícios, tornou-se conhecido, a partir do século XIX, com o nome de Estilo Românico. Assim, queremos aprofundar o posicionamento do autor, referido a esses edifícios, para ver de que forma, nesse período da Idade Média, entre os séculos XI e XIII, aconteceu esse desenvolvimento nas áreas da Europa hoje conhecidas como: França, Itália, Alemanha, Espanha, Suécia e Portugal, entre outras. (GOMBRICH, 2011),

Essa breve premissa a respeito dessa conjuntura, é necessária para tratar as especificidades que marcaram este tipo de produção arquitetônica referida às igrejas cristãs, sobretudo no que se refere ao norte da Itália, onde nosso interesse se focará na *Basilica di San Zeno*, uma igreja que se encontra na cidade de Verona que geograficamente faz parte da região do Vêneto. Logo, analisaremos as características dessa catedral que, segundo Gandolfo (2015), representa um dos casos típicos de evolução da Arte Românica, devido sobretudo à presença significativa de Nicholaus, um autor que, com seu conhecimento arquitetônico e um estilo

artístico peculiar, estabeleceu uma característica própria em relação aos padrões do Românico da época.

1.1 O Românico

Antes de começar nossa análise no que diz respeito à Arte Românica, procuramos entender o motivo pelo qual foi utilizado este termo para designar um tipo de arquitetura que até aquele momento não era considerado como um estilo próprio, no entanto era identificado da mesma forma que o Gótico³. Destarte, vemos como o termo Românico é uma designação tardia se o comparamos com o objeto que ele representa. Pois, segundo Ramalho (1992), essa denominação foi utilizada, na segunda década do século XIX, por Charles-Alexis-Adrien de Gerville, conhecido como um dos primeiros historiadores da arquitetura da França, numa carta enviada a Auguste Le Prevost. Sucessivamente, seu amigo arqueólogo e histórico da arte Arcisse de Caumont, aplicou e publicitou o termo no seu ensaio sobre a arquitetura do IX e X século, cujo título era *Essaie sur l'architecture du Moyen âge, particuliérmente em Normandie*, editado em 1824. (TOSCO, 2009). O uso desse termo se deve à distinção que os autores queriam dar a essas construções para diferenciá-las das estruturas góticas assim chamadas há muito tempo. Estas construções foram nomeadas de Estilo Românico para aproximá-las às estruturas e as formas da antiga Roma, uma vez que queriam requalificar um aspecto arquitetônico que por longo tempo foi ignorado ou não considerados, e muitas vezes destruídos ou totalmente readaptados com outras formas ou estilos, tipo Santiago de Compostela. Entretanto, aos

[...] fins desse século XIX, estava mais ou menos delineado o que se considerava como “Estilo Românico”, embora houvesse mais matizações, e também se começasse a entrever que o que se devia a Roma não era tanto como no princípio se pretendia, entrando como ingrediente de sua formação, o mundo bizantino, inclusive o islâmico, bem como propostas dos povos do norte e tradições autóctones. (RAMALHO, 1992, p. 3-4)

Ante do exposto, no qual é definido o momento em que aparece pela primeira vez o termo Românico, torna-se fundamental entender como seriam as formas da antiga Roma que foram citadas, pois sem especificar alguns referimentos objetivos, seria difícil tentar uma

³ O termo “gótico” não há nenhuma relação com a arte da população dos godos; trata-se de um adjetivo criado depois que o famoso artista e escritor da arte, Giorgio Vasari (1511-1574), chamou com desprezo “Goti”, isto é, bárbaros, todas as populações que viviam além dos Alpes. Vasari reputava monstruosa e bárbara a arquitetura europeia dos séculos XIII e XIV, diferente e por certos pontos antiética respeito àquela clássica e, por isso, aos seus olhos de classicista, incompreensível e incivil. O termo foi mantido pelos historiadores por convenção, mas sem alguma conotação crítica. Disponível em: <https://www.laterza.it/indici/9788842115526_capitolo.pdf>. Acesso em: 24 dez. 2018

comparação. Nesse sentido, segundo Gombrich (2011), quando o Imperador Constantino declarou a Igreja Cristã “como um dos poderes no Estado”, o mesmo teve que enfrentar uma série de problemas até então desconhecidos. Pois é notório que durante o tempo em que os fiéis da religião cristã eram perseguidos, não era possível edificar estruturas para a prática das próprias atividades de culto. Existiam sim pequenas igrejas ou alguns lugares adaptados para as reuniões, mas essas estruturas quase não se notavam. Porém, no momento no qual a igreja tornou-se a principal autoridade do Império, o que antes não era considerado, por exemplo a necessidade de ter estruturas apropriadas, foi reconsiderado.

Dessa forma, o que era usado como centro para cultuar os deuses do politeísmo, não tinha as condições para ser usado em prol das novas necessidades relacionadas à religião cristã, sendo que os templos clássicos normalmente eram estruturados para receber um pequeno sacrário referido a figura de um deus. Pois as cerimônias para cultuar essa figura sagrada aconteciam ao exterior desses lugares. De forma contrária, era uma necessidade da igreja cristã ter um ambiente que pudesse receber todas as pessoas que se juntavam para participar do cerimonial no qual o sacerdote, no exercício de sua função, enunciava seu sermão e dava conta do processo necessário para o desenvolvimento da cerimônia. Foi por esses motivos, que as igrejas, não podendo utilizar os templos romanos como lugar de encontro, aproveitavam-se das “basílicas” como ponto de reunião para os fiéis, lugares esses, que até o momento eram utilizados como mercado coberto ou para as audiências públicas dos tribunais. Tratava-se de

[...] vastos salões elípticos, com compartimentos mais estreitos e mais baixos ao longo das laterais mais espaçosas, divididos do corpo central por colunatas. Na extremidade oposta à entrada havia frequentemente espaço para um estrado semicircular (ou abside), onde o presidente da assembleia ou o juiz, podia sentar-se. A mãe do Imperador Constantino erigiu uma dessas basílicas para servir de igreja e por isso o termo foi instituído e oficializado para as igrejas desse tipo. (GOMBRICH, 2011, p. 133)

Portanto, entendemos que o motivo pelo qual foi usado o termo Românico, foi devido à semelhança que essas construções tinham com as primeiras basílicas cristãs que foram erguidas consequentemente à instauração em Roma, no século IV, do cristianismo como religião oficial do Império Romano.

Entretanto, identificada as origens do termo, é preciso delimitar a temporalidade na qual se desenvolveram as construções que se caracterizam com os parâmetros desse estilo. Além disso, resulta importante mapear as localidades onde essas obras tornaram-se parte fundante do tecido urbanístico do tempo, pois, como veremos em seguida, a localização geográfica será determinante pelas peculiaridades de cada produção da época.

Começamos assim do primeiro ponto, ou seja, dar um início e um fim ao período. No entanto, não havendo como individuar um ponto de referimento temporal preciso, seguimos a linha dos historiadores que individuem, de forma quase unânime, entre os primeiros anos do século XI e próximo ao fim do século XII, o período no qual o Românico foi a forma arquitetônica com a qual construir as igrejas cristãs. Porém, entre a comunidade científica, resta aberta a discussão sobre essas datas, tendo em vista que é muito difícil entrever uma ruptura entre o que era edificado em antecedência e aquilo que se desenvolveu como estilo em seguida a passagem ao novo estilo arquitetônico.

Isso é visível sobretudo no que se refere ao fim dessa corrente, pois em 1200 encontramos as edificações Românicas mais esplêndidas (catedrais do Pó, no Norte da Itália, e obras do período Hohenstaufen, na Alemanha), em outros lugares da Europa, já se encontram estruturas cujo estilo reflete aspectos importantes do futuro Estilo Gótico. Um exemplo disso, seria a cabeceira da igreja de Saint-Denis, na França, edificada em 1144 e relatada pelo abade Suger, o qual fala da sua diferente arquitetura que como foi dito, se aproximaria de forma marcante ao novo estilo Gótico. (RAMALHO, 1992).

Contudo, é importante lembrar que o Estilo Românico se desenvolveu em diferentes áreas da atual Europa, adaptou seu estilo e formas aos princípios técnicos e culturais preexistentes naqueles lugares. Dessa forma, encontra-se em suas múltiplas expressões em várias regiões da França, recebendo diversos nomes nos outros países onde ele foi introduzido: *Normando*, como geralmente é conhecido na Inglaterra, *Sículo-Normando* na Sicília, ou dependendo das famílias que estavam reinando no momento nos lugares, estilo *Plantageneta* na Inglaterra, na segunda parte do século XII, bem como entre os séculos XI e XII, na Alemanha imperial, com o nome de *Sálico* (Francos) ou *Hohenstaufen*. Em seguida, o Estilo Românico se desenvolveu até começar, na metade do século XII, aparecerem as primeiras estruturas em Estilo Gótico e de Estilo Cisterciense (RAMALHO, 1992).

Dessa forma, aparece ainda mais claramente quanto seja complicado enquadrar o estilo entre datas certas, pois como o autor expõe, trata-se de uma concepção artística que se desenvolveu nos mais variados âmbitos culturais. Da mesma forma, segundo Brenk (2002), entre o fim do século X e o início do XI, acontecem, em vários pontos da Europa, na arquitetura, na escultura e na pintura, profundas mutações que podem ser observadas nesses lugares, mais ou menos no mesmo período.

Assim, seguindo esse pensamento, refletimos a respeito de quais poderiam ter sido as motivações dessas mudanças e propagação do Românico em todos esses territórios. Nesse sentido, notamos que sua difusão, que abrange vários lugares: França, Alemanha, Itália,

Espanha, Portugal e Grã-Bretanha, entre outros, caminhou junto com o constituir-se das línguas nacionais europeias e, mais importante, do cepto românico e neolatino. Observando por uma outra perspectiva, notamos como o desenvolvimento do românico acontece no meio de situações: a recuperação da economia depois da virada do ano 1000; o compromisso da Igreja em confirmar sua independência em relação ao Império e aos Reinos; o incremento do monasticismo cluniacense nas articulações das Ordens religiosas; o consolidar-se das cidades no quadro europeu e as viagens e as peregrinações que difundem as trocas econômicas e culturais.

Portanto, no Românico são entrelaçados motivos clássicos e latinos da tradição romana, influências bizantinas, misturas formais derivadas do *Völkerwanderungen* (migrações dos povos bárbaros), heranças carolíngias e otônianas precedentes o século X, mas, antes de tudo, a apoteose da religiosidade católica cristã empenhada a conferir homogeneidade cultural ao tecido europeu através o elemento unificante e identitário da religião. (GENNARI, 2016). À vista disso, entendemos que foram vários os motivos pelos quais houve uma difusão dessa arquitetura religiosa, entretanto, acreditamos que um dos fatores mais importantes que levaram a esta situação, foi a recuperação do sistema econômico depois de um longo período de instabilidade, com a consequente reorganização e consolidação das cidades em grandes partes da Europa.

Destarte, a construção ou a reestruturação das igrejas entendidas como ponto de referência pelas comunidades, é considerado uma constante no tecido social europeu. Dessa maneira, conforme o pensamento de Alain Guerreau (2004), no século XII, em vários lugares da Europa, houve uma grande transformação nas formas com as quais os povos se estabilizavam. Com isso, em diferentes momentos, a maneira de organização espacial das populações que viviam nas áreas rurais foi se mudando e, dependendo do lugar, começaram a se organizar novos modelos de comunidade. Um deles, foi a paróquia, entendida no seu sentido clássico de comunidade de vilarejo agrupada ao redor da sua igreja. Assim, se vários lugares foram abandonados pelos habitantes, devidos às mudanças nos modelos de vida, em outras localidades começou-se a reestruturar ou construir igrejas, nos quais arredores as populações iniciaram a edificar edifícios duradouros e, conforme Sergi (2005), diferentemente de quanto era costumeiro fazer no passado, quando as construções eram prevalentemente de madeira, partes das estruturas começaram a ser erguidas em pedra, onde esse material era mais facilmente acessível. Isso aconteceu em consequência das mudanças nos modelos de vida das sociedades, os quais deixaram de ter o padrão semi-itinerante, da Alta Idade Média em virtude dos novos

procedimentos de exploração e utilização dos territórios, estabelecendo assim, um novo paradigma de desenvolvimento da sociedade do tempo (GUERREAU, 2004).

Diante disso, podemos propor alguns entendimentos em referimento ao surgimento na Europa de novas Igreja, bem como a razão do uso do novo estilo no processo de edificação dessas construções. Percebemos assim, que um dos motivos principais pelos quais houve essa expansão na instauração das igrejas, seria a nova situação político-econômica que se instaurou em várias partes de Europa a partir do segundo milênio, a qual permitiu à Igreja Católica enraizar-se ainda mais com seu projeto de evangelização nos territórios que no passado fizeram parte do Império Romano. Doutro lado, a escolha da forma arquitetônica definida sucessivamente como Românico, deu-se devido ao fato que, segundo Ramalho (1992, p. 5), esse tipo de construção teria uma forte conotação de “solidez e monumentalidade”, não deixando do lado a “funcionalidade”. Também, o uso desse estilo, mostraria a imagem de unidade e de poder da Igreja. Pois, tudo o que era parte das estruturas de uma cidade: estradas, muros, portais, palácios, igrejas etc., eram lugares que identificavam a comunidade pelo motivo que eram os pontos onde ela encontrava seu lugar de expressão. Entretanto, a estrutura que representava em cada cidade o ponto máximo de admiração, era, sem dúvida, a catedral,

aliás, pode-se afirmar que a catedral românica foi o verdadeiro símbolo da sociedade medieval, o monumento por excelência da comunidade urbana, e expressão mais alta da coletividade. Não por acaso, se a igreja bizantina foi um espaço que inspirava a contemplação, a catedral românica foi destinada a múltiplas funções. Foi um lugar de culto e de reunião: os cidadãos reuniam-se nela em assembleia para rezar e discutir dos problemas da cidade. Foi monumento cívico, destinado a acolher os féretros dos homens mais ilustres. Foi também uma espécie de fortificação, onde a população podia encontrar abrigo nos momentos de maior perigo⁴. (L'ARTE, p. 366, tradução nossa).

Logo, ao analisarmos o Românico nas suas principais características e seu preponderante uso na construção das catedrais, não podemos entendê-lo somente como uma nova forma arquitetônica ou novo estilo de construção, mas também como um possível elemento identitário utilizado pelos clérigos na estruturação da nova Igreja cristã.

Dessa forma, para fechar essa parte do nosso trabalho, preparamos dois esquemas nos quais são expostas uma série de situações que nos ajudam a entender aquilo que foi exposto até este momento com o nosso relato.

⁴ Anzi, si può affermare che la cattedrale romanica fu il vero simbolo della società medievale, il monumento per eccellenza della comunità urbana, l'espressione più alta della collettività. Non a caso, se la chiesa bizantina era stata uno spazio che ispirava la contemplazione, la cattedrale romanica venne destinata a molteplici funzioni. Fu un luogo di culto e di riunione: i cittadini vi si riunivano in assemblea per pregare e discutere dei problemi della città. Fu monumento civico, destinato ad accogliere le spoglie degli uomini più illustri. Fu anche presidio fortificato, e la popolazione poté trovarvi rifugio nei momenti di maggior pericolo. (L'ARTE, p. 366)

1.2 O Românico no Norte da Itália e suas características

Dando continuidade ao nosso trabalho, partimos com a premissa que, falando da Itália como entidade política e nos referindo ao período entre os séculos X e XII, estamos discutindo um território que administrativamente se encontrava diferente daquilo que conhecemos atualmente, e que essas divisões, em certas áreas, como por exemplo parte meridional da península, carregavam consigo também a influência cultural dos povos que há séculos tinham se estabelecidos naqueles lugares. Da mesma forma, foi o que aconteceu no caso dos territórios situados na parte setentrional da Itália que, desde a queda do Império Romano, foram constantemente afetados pelas civilizações provenientes do Norte e do Leste europeu.

Essa premissa, faz-se necessária para entender melhor o momento no qual o Românico passou a ser uma característica arquitetônica preponderante nas construções das igrejas. Dessa maneira, passamos a mostrar algumas imagens que reproduzem as diferentes formas de construções presentes na península italiana, apresentando-as não a partir da data de edificação, mas sim pela localização geográfica, iniciando da parte sul da Itália até chegar ao Norte.

Fig. 3 - Igreja de *San Giovanni degli Eremiti*, (Palermo – Sicília) séc. XII



Fonte: Internet (2019)

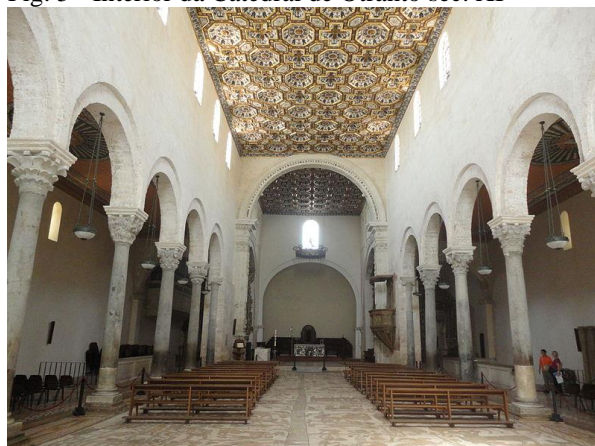
Nessa perspectiva, começamos nosso itinerário na região da Sicília, um território que, devido a sua posição no meio do Mar Mediterrâneo, desde a Antiguidade, sempre foi meta de navegantes e povos que proviam das mais variadas culturas. Nesse lugar, encontramos um Estilo Românico bastante particular, como se pode notar na figura três, que se refere à igreja românica de *San Giovanni degli Eremiti* em Palermo (séc. XII). Dessa estrutura, denota-se a forma das cúpulas e os arcos das janelas da igreja, que muito se parecem com as dos edifícios que são típicos das culturas do Oriente Médio. Isso é devido à influência das culturas que se instauraram nesses lugares desde o início do primeiro milênio, como os bizantinos, no VI século, e em seguida os árabes no século IX, os quais permaneceram exercitando o poder na ilha da Sicília por um longo período até a vinda dos Normandos na metade do século XI. (TOCCO, 2011)

Fig. 4 - Catedral de Otranto séc. XI (Apulia)



Fonte: Internet (2019)

Fig. 5 - Interior da Catedral de Otranto séc. XI



Fonte: Internet (2019)

Seguindo nosso caminho em procura das particularidades e das diferenças que demarcam o Estilo Românico, encontramos, na região da Apúlia, sempre no sul da península, a catedral de Otranto (fig. três e quatro). Edificada no século XI, segue uma perspectiva que remete à simplicidade do primeiro Românico, quase sem reproduções artísticas na sua parte exterior. Entretanto, é no interior que se encontra a parte mais interessante, sobretudo no que se refere aos feitos artísticos, os quais mostram sinais muito evidentes que remetem às obras presentes nas culturas orientais. Pois, como aparece na figura quatro, o elemento mais importante da Catedral, é, sem dúvida, o mosaico presente no pavimento, o qual representa, segundo algumas escolas de pensamento, a Árvore da Vida. Sua estrutura, compreende mais de 600.000 peças, as quais formam cenas que representam inúmeras situações, entre elas, Adão e Eva no Paraíso Terrestre, Rei Artur cavalcando um bode, Cain com um bastão na mão no ato

de matar Abel, o Dilúvio Universal, a representação de todos os signos do zodíaco, além de muitas outras reproduções.

Assim, essa obra apresenta um enredo de tipologias artísticas que revelam quanto as culturas que estiveram presentes no território, conseguiram se expressar conjuntamente numa produção de obras de arte. Tal produção, abrange, além das estruturas típicas do cristianismo ocidental daquele período, sinais artísticos dos povos que se instauraram nesse território ao longo do tempo. Entre eles, os dos gregos, que ocuparam a região da Apúlia quando fazia parte da conhecida Magna Grécia; elementos da cultura Longobarda, presente entre o século VI e IX em diferentes situações; enfim, nesse grande caldeirão cultural, encontramos o grande influxo da Arte Bizantina, cuja presença dessa civilização permaneceu na região durante um longo período do Medievo. Assim, igualmente ao ocorrido na Sicília depois de longas lutas contra os Normandos, o domínio Bizantino termine na metade do século XI, os elementos culturais adquiridos, tiveram seus aspectos reproduzidos na construção da catedral. (TOCCO, 2011).

Podemos visualizar essa presença das culturas orientais em inúmeras outras obras presentes na parte sul da Itália, as quais apresentam aspectos culturais que, nos momentos das edificações desses edifícios religiosos, ainda estavam presentes e influenciavam o pensamento dos fautores das criações artísticas. Além disso, é importante salientar o contexto econômico no qual essas estruturas foram erguidas, pois a possibilidade de edificar obras arquitetonicamente mais avançadas e com o uso de matérias requintadas, dependia principalmente da capacidade de investimento dos interessados à construção dessas.

Constatamos aquilo que acabamos de mencionar referido ao poder econômico presente no território, no Centro da Itália, precisamente na cidade de Pisa na região da Toscana, na qual a catedral dedicada a *Santa Maria Assunta*, que tem sua construção a partir da segunda metade do século XI, mostra um Estilo Românico muito mais rebuscado.

Fig. 6 - Catedral de Pisa (Toscana) séc. XI



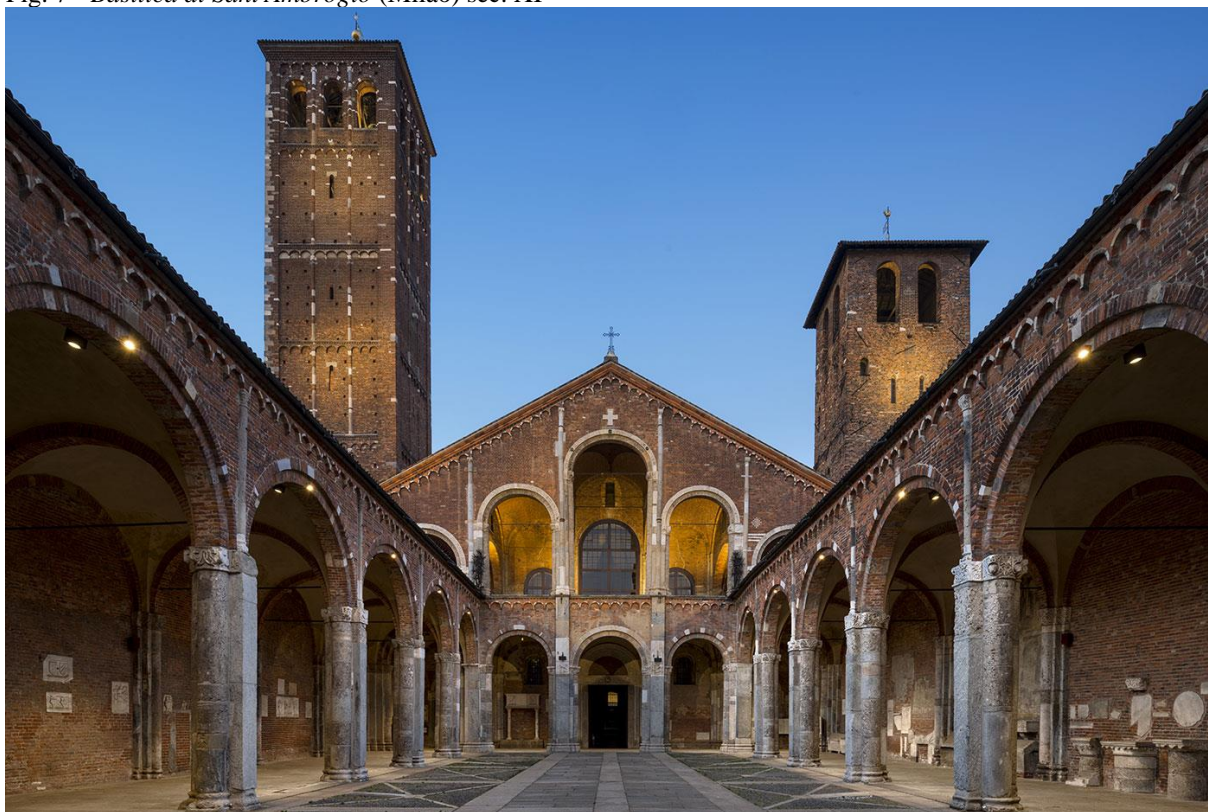
Fonte: Internet (2019)

Idealizada pelo arquiteto Buscheto, foi erguida no momento máximo da força comercial e política da cidade de Pisa, a qual como Gênova, Veneza e Amalfi, usando a própria autonomia e as habilidades dos seus habitantes como marinheiros, criaram quase o monopólio do comércio com o oriente e das rotas mercantis do Mediterrâneo, com o consequente enriquecimento das autoridades das cidades. Dessa forma, além da sofisticação da estrutura devido aos recursos econômicos disponíveis, o efeito desse intercâmbio cultural devido ao comércio, fez com que a catedral fosse erguida seguindo um estilo que funde elementos diferentes: clássicos, lombardos, bizantinos e em particular árabes⁵.

Passando agora ao ponto que mais interessa nossa pesquisa apresentamos com as imagens a seguir algumas das mais famosas obras de estilo Românico situadas ao Norte da Itália.

⁵ Informações disponíveis em: <<http://web.rete.toscana.it/Fede/ricerca.jsp>>. Acesso em: 21 dez. 2018.

Fig. 7 - *Basilica di Sant'Ambrogio* (Milão) séc. XI



Fonte: Internet (2019)

Destarte, apontamos como primeiro exemplo, a *Basilica di Sant'Ambrogio* em Milão. Construída entre o final do século XI e o início do XII sobre as estruturas de um antigo edifício, pode ser considerada, devido às suas peculiaridades, o exemplo mais importante de um estilo que hoje é conhecido como Românico Lombardo. Esse estilo arquitetônico disseminou-se para toda a área do norte da Itália, todavia, dependendo do lugar, aparece com formas diferentes, à medida que, no Piemonte aproxima-se à tipologia francesa e na Região do Vêneto têm traços da cultura alemã. (TREVISAN, 2013, P. 61).

Ademais, essas edificações têm uma característica em comum que diferencia o novo modelo arquitetônico do antigo, isto é, um grande aumento do uso da pedra, a qual tomou o lugar da madeira como elemento constituinte as obras, especialmente no que diz respeito à cobertura das estruturas. Outra peculiaridade é o material lapídeo usado, o qual, dependendo do lugar onde as estruturas são edificadas, muda conforme a disponibilidade das pedreiras que se encontravam nas proximidades. Isso é um dos motivos principais que distinguem uma das outras essas construções e que podemos ver na comparação entre a *Basilica di Sant'Ambrogio*

a figura sucessiva na qual é representado o *Duomo di Modena*⁶ (séc. XI-XII). (L'ARTE ROMANICA

Fig. 8 - *Duomo di Modena*, séc. XI-XII.



Fonte: Internet (2019)

Outra característica que distingue essas edificações é o aparecimento de feitos artísticos nas fachadas dessas igrejas, da qual esclareceremos as particularidades no ponto a seguir do nosso trabalho.

⁶ O *Duomo di Modena* é entre os maiores monumentos da cultura românica da Europa, reconhecido em 1997 Patrimônio Mundial da Humanidade pela UNESCO. O Domo foi fundado o dia 9 de junho de 1099 por iniciativa das várias classes sociais da cidade, como afirmação dos valores cívicos, culturais e religiosos da nascente Comunidade. Dedicado a *Santa Maria Assunta*, custodia os despojos de *San Geminiano*, Bispo e padroeiro de Modena morto em 397 d.C. O sepulcro do Santo foi transferido para lá em 1106 d.C. provendo da catedral precedente. O arquiteto Lanfranco e o escultor Wiligelmo realizaram a catedral numa síntese entre a cultura antiga e a nova arte lombarda, criando um modelo fundamental pela Arte Românica. Do fim do 1100 até o Trezentos a obra foi prosseguida pelos *Maestri Campionesi*, escultores e arquitetos lombardos que proviam de Campione. Disponível em: <<http://www.duomodimodena.it/>>. Acesso em: 19 dez. 2018.

1.3 As fachadas esculpidas das igrejas do norte da Itália.

Nesse ponto de nosso capítulo, iremos abordar as fachadas esculpidas das igrejas de estilo Românico que são uma especificidade dessas estruturas sagradas. Investigaremos os motivos pelos quais, sobretudo em proximidade das portas de entrada dessas igrejas, encontram-se elementos como esculturas, estatuas, baixos-relevos, etc., que remetem a várias situações reconduzíveis, principalmente, às narrativas das Escrituras Sagradas entre outros cenários.

Desse modo, procurando um termo para definir essas obras que se encontram nas fachadas das igrejas, seguindo o pensamento de Barbon (2008), podemos chamá-las: *I libri di pietra* (Os Livros de pedras), ou, mais simplesmente, Bíblia dos Pobres⁷. Uma maneira de transmitir noções, utilizada com grande ênfase na Idade Média, sob forma de esculturas ou representações visuais que se encontram, na Itália, nas entradas e nos interiores de muitas igrejas cristãs edificadas na Idade Média. Destarte,

No curso do medievo, o interesse pela fachada, como possível espaço decorativo, é um fenômeno bastante tardio, ligado as intenções culturais determinadas e firmemente caladas ao interior da linha de transformação ao longo da qual elas se movem. Não se têm notícias da presença de decorações sobre as fachadas dos edifícios que remetem ao período do Alto Medievo, e tal ausência, mais que imputada a uma perda de testemunhos, deve ser acolhida como a prova do desinteresse que se houve, por longo tempo, a respeito do externo, deixado deliberadamente desadornado. Pelo contrário, o interno foi enfaticamente rico, onde os mosaicos e as marchetarias de mármore do período paleocristão deixaram rapidamente o posto a técnicas menos custosas [...] ⁸. (GANDOLFO, 2015, p. 79, tradução nossa)

⁷ Bíblia dos Pobres (Bíblia *pauperum*), consiste em uma série de xilogravuras que retratam cenas do Antigo e do Novo Testamento, que são combinadas com pequenos textos explicativos impressos com tipos de metal. [...] a obra pode ter servido como um auxílio à instrução de leigos ou membros do baixo clero financeiramente incapazes de adquirir uma Bíblia completa. A primeira edição da Bíblia *pauperum*, que combina xilogravuras com texto impresso com tipos móveis, foi produzida em Bamberg na tipografia de Albrecht Pfister (por volta de 1420-1470), um dos primeiros impressores a publicar livros ilustrados com xilogravuras. A integração de imagens em texto impresso era inicialmente uma tarefa muito difícil. A edição da Bíblia *pauperum* de Pfister combinava texto e ilustração em uma mesma forma de impressão, tornando o processo de impressão mais rápido e fácil. Como consequência, as xilogravuras substituíram os desenhos a tinta em livros ilustrados destinados à edificação religiosa ou para fins práticos. Informação disponível em: <<https://www.wdl.org/pt/item/8972/>>. Acesso em: 04 jan. 2017.

⁸ Nell'arco del medioevo, l'interesse per la facciata, come possibile spazio decorativo, è fenomeno tutto sommato tardo, legato a intenzioni culturali molto determinate e saldamente calate all'interno della linea di cambiamento lungo la quale esse si muovono. Non si ha infatti notizia della presenza di decorazioni sulle facciate degli edifici risalenti al periodo altomedievale e tale mancanza, più che imputata a una perdita di testimonianze, deve essere accolta come la prova del disinteresse che si ebbe, per lungo tempo, nei confronti dell'esterno, lasciato volutamente spoglio. Per contrasto fu invece enfaticamente ricco l'interno, dove i mosaici e le tarsie marmoree del periodo paleocristiano lasciarono presto il posto a tecniche meno dispendiose [...]. (GANDOLFO, 2015, p. 79)

Nesse caso, como o autor escreve, entendemos que a falta de decorações no exterior das igrejas e em particular modo nas fachadas, foi uma escolha e não foi devido à incapacidade de executar esses tipos de obras por parte dos artistas contemporâneos. Isso tendo em consideração o fato que, no interior das estruturas, existia uma grande variedade de feitos artísticos. Assim, se até aquele momento o uso das fachadas das igrejas como espaço para colocar ornamentos não tinha despertado o interesse das autoridades, percebemos, conforme o pensamento de Gandolfo (2015, p. 79-80), que ao fim do século XI houve o início da utilização desses espaços para colocar representações artísticas.

Diante disso, Gandolfo (2015) determina a Catedral de Salerno (1076-1085) como marco inicial do uso das fachadas como espaço para colocar representações. Isso aconteceu após sua edificação, quando o bispo da cidade decidiu homenagear o então regente normando, Roberto de Altavila, por ter financiado a construção da obra. Por este motivo, foi colocada uma inscrição lapídea na entrada principal da igreja que lembra aos visitantes quem foi que ocasionou a sua construção. O episódio criaria um ponto de ruptura com que se praticava anteriormente, ou seja, começou-se naquele momento a utilizar as fachadas das igrejas como ponto para colocar informações necessárias aos propósitos dos clérigos. Como dito, isso foi uma novidade para época, pois essas representações contrastavam com os precedentes padrões de construção, dado que, até aquele momento não eram usadas particulares formas decorativas ao exterior das igrejas, se não nas portas de entrada delas.

Assim, houve o início de uma nova forma de comunicação que até aquele tempo era encontrada somente no interior das igrejas. Todavia, foi com a construção do *Duomo di Modena*, no início do século XII, que se instaurou, de forma relevante, a prática de usar as fachadas das igrejas como meio onde colocar várias formas de representações. Em seguida, em outras cidades em áreas próximo à Modena, começou o mesmo processo de construção ou de reestruturação das igrejas, durante o qual foram utilizados os arredores das entradas principais como pontos para a formação de esculturas e obras artísticas. Ademais, é interessante evidenciar que os artistas que operaram na construção das composições faziam parte da mesma escola ou eram influenciados pelas mesmas correntes artísticas. Pois, operavam seguindo técnicas muito parecidas, o que pode ser constatado comparando as produções artísticas que são encontradas em várias igrejas do território. (TREVISAN, 2013).

Em conclusão desse primeiro capítulo, entendemos como o Estilo Românico não foi algo somente inspirado pelas necessidades das autoridades cristãs da época, mas uma circunstância que abrange variados fatores. Dessa maneira, conforme o pensamento de Alain Guerreau (2002) e Franco Junior (2001), o principal deles foi a melhoria das condições da

Europa depois de um período de estagnação econômica, seguido da mudança das relações entre o poder eclesiástico e poder político. No que se refere especificamente à diversidade na construção das igrejas, constatamos nos fatores a seguir os principais motivos dessa diversidade: o caldo cultural no qual são inseridas essas obras; o poder político-econômico; o poder eclesiástico e do ponto de vista técnico, os materiais que estavam à disposição dos construtores que limitavam ou ajudavam na construção dessas estruturas, juntamente com as capacidades técnico-artísticas dos projetistas e dos artífices das obras.

2 A *BASILICA DI SAN ZENO* EM VERONA, SUA FACHADA ESCULPIDA E SUAS REPRESENTAÇÕES ALEGÓRICAS

A *Basilica di San Zeno*, que se encontra na cidade de Verona na região do Vêneto no Norte da Itália, é a protagonista desse capítulo, do qual, depois de uma contextualização do monumento, faremos uma análise do conjunto das obras localizado na sua fachada, bem como do principal autor envolvido no desenvolvimento dos feitos. Consequentemente, investigaremos sua composição artística que se refere diretamente ao contexto do cristianismo, com um foco específico nas reproduções que representam figuras de animais nas mais diferentes situações. Como resultado, pretendemos esclarecer um pouco o significado simbólicos dessas criações.

2.1 A *Basilica di San Zeno* em Verona, aspectos de sua história

Fig. 9 - *Basilica di San Zeno*, séc. XII



Fonte: Internet (2019)

A *Basilica di San Zeno* (fig. 8), é um monumento religioso em Estilo Românico do qual, conforme Michela Palmese, inicia-se o conhecimento a partir do séc.VI d.C.

A primeira notícia que se refere a existência de um edifício de culto dedicado a *San Zeno*, oitavo bispo de Verona e padroeiro da cidade, chega-nos de *Gregorio Magno*, que em 589 cita a presença de uma igreja a ele dedicada fora da cinta muraria da cidade. No século IX é documentado um mosteiro beneditino, cujo primeiro abade, Leone, é citado em 883. A basílica foi reconstruída na época do bispo *Rotaldo* (803-840), com uma intervenção subvencionada por *Pipino*, filho de *Carlo Magno*, atestado pelos diplomas de *Ludovico il Pio* e de *Ludovico II*, que remontam à 815 e à 853. Ainda, em 961, foi o bispo *Raterio* a obter ajuda do imperador *Ottone* para a reconstrução e conclusão do edifício. As estruturas desses edifícios mais antigos foram quase completamente demolidas por causa de eventos naturais (entre eles o terrível terremoto de 1117) e das consequentes reconstruções da igreja e do mosteiro sobre a mesma área. As principais empresas arquitetônicas sucessivas continuam sendo testemunhadas por epígrafes muradas nos vários edifícios, através as quais podemos datar alguns passos fundamentais que levaram à estrutura definitiva da basílica, da forma que à conhecemos. Para nós, aquela mais significativa encontra-se no lado externo Sul da basílica e lembra a restauração da igreja de 1178, sob o papado de *Alessandro III*. Essa celebra junto ao comitente, o abade Gerardo, também o mestre pedreiro que trabalhou na construção, um tal de nome *Martino*. Desta longa epígrafe, incisa sobre três fileiras de blocos de tufo, deduz-se que em 1138 a igreja foi reestruturada e ampliada, mas não havendo-se ulteriores informações não é possível identificar na igreja atual a parte cuja inscrição se refere. Tal modificação estrutural datada 1138 é de qualquer forma confirmada pela presença, na moldura do portal, da assinatura colocada intencionalmente pelo famoso escultor medieval *Niccolò (Nicholaus)*, que como conhecemos naqueles anos era ocupado também na construção do *Duomo di Verona*⁹. (PALMESE, [201-], tradução nossa, grifo nosso)

Destarte, percebemos que estamos perante uma obra que conserva na sua maioria seus aspectos originais, o que resulta de fundamental importância para entender os parâmetros de construção do Românico da época. Pois, como confirmado no site oficial da Basílica, esse

[...] esplêndido exemplar de Estilo Românico Veronese, adquiri a forma atual em 1398 depois inúmeras vicissitudes. A primeira igreja, aquela que hospedou o casamento entre o rei e a rainha *Longobarda*, tornou-se destruída e imediatamente reconstruída pelo bispo *Raterio* que recebeu os fundos pelo imperador *Ottone I* de Alemanha. Essa nova igreja, também foi destruída pelos Húngaros no século X e os despojos de *San Zeno* foram transportadas na *Cattedrale di Santa Maria Matricolare* para voltar depois da reestruturação. Sucessivamente em 1117 um violento terremoto danificou a igreja reformada que em 1138 foi restaurada e ampliada. A última restauração se

⁹ La prima notizia che riferisce dell'esistenza di un edificio di culto dedicato a san Zeno, ottavo vescovo veronese e santo patrono della città di Verona, ci viene da Gregorio Magno, che nel 589 cita la presenza di una chiesa a lui dedicata fuori dalla cinta muraria cittadina. Nel IX secolo è documentato un monastero benedettino, il cui primo abate, Leone, viene citato nell'833. La basilica fu ricostruita all'epoca del vescovo Rotaldo (803-840), con un intervento sovvenzionato da Pipino, figlio di Carlo Magno, attestato dai diplomi di Ludovico il Pio e di Ludovico II, risalenti all' 815 e all' 853. Ancora, nel 961, fu il vescovo Raterio ad ottenere aiuto dall'imperatore Ottone per la ricostruzione e il completamento dell'edificio. Le strutture di questi edifici più antichi furono quasi completamente demolite a causa di eventi naturali (fra tutti il terribile terremoto del 1117) e delle conseguenti ricostruzioni della chiesa e del monastero sulla medesima area. Le principali imprese architettoniche successive sono tuttora testimoniate da epigrafi murate nei vari edifici, attraverso le quali possiamo datare alcuni dei passi fondamentali che hanno portato alla struttura definitiva della basilica, così come la conosciamo. Quella per noi più significativa si trova sul fianco esterno sud della basilica, e ricorda il restauro della chiesa nel 1178, sotto il papato di Alessandro III. Essa celebra accanto al committente, l'abate Gerardo, anche il maestro muratore che ne fu artefice, un certo Martino. Da questa lunga epigrafe, incisa su tre file di conci di tufo, si evince che nel 1138 la chiesa era stata ristrutturata ed ampliata, ma non essendovi indicazioni ulteriori non è possibile identificare nella chiesa odierna la parte a cui tale iscrizione si riferisce. Tale modificazione strutturale datata 1138 è in ogni modo confermata dalla presenza, nella lunetta del portale, della firma apposta dal celebre lapicida medievale Niccolò, che sappiamo in quegli anni impegnato anche nel cantiere del Duomo veronese. (PALMESE, [201-])

refere ao telhado e à abside que foram modificados em 1398, os quais são os únicos elementos de Estilo Gótico¹⁰. (SAN ZENO, Tradução nossa)

Outra consideração que resulta do relato, é que a forma da basílica é arquitetonicamente definida como um viés do Românico, pois seu estilo é chamado de Românico Veronese, isso devido as outras igrejas presentes no território da cidade de Verona que são da mesma linha arquitetônica, como podemos perceber, por exemplo, na figura número nove que representa o *Duomo di Verona* (séc.XII).

Fig. 10 - *Duomo di Verona*, séc. XII.



Fonte: internet (2019)

Um ponto interessante a ser ressaltado, é aquele que se refere à figura religiosa à qual é dedicada a basílica,

¹⁰ [...] splendido esemplare di stile romanico veronese, prende la forma attuale nel 1398 dopo numerose vicissitudini. La prima chiesa, quella che ospitò lo spotalizio tra il re e la regina longobarda, venne distrutta e immediatamente ricostruita dal vescovo Raterio che ebbe i fondi dall'imperatore Ottone I di Germania. Questa nuova chiesa venne però rasa al suolo dagli Ungari nel X secolo e le spoglie di San Zeno vennero trasportate nella Cattedrale di Santa Maria Matricolare per ritornare poco dopo nella cripta della chiesa ripristinata. Successivamente nel 1117 un violento terremoto danneggiò la chiesa che nel 1138 venne restaurata e ingrandita. L'ultimo ritocco riguardò il soffitto e l'abside che vennero inseriti nel 1398, unici elementi in stile gotico. Disponível em: <<http://www.basilicasanzeno.it/>>. Acesso em: 27 dez. 2017.

San Zeno, oitavo Bispo de Verona, viveu no século IV d.C. (morto em 380), era originário da Mauritânia. Devido a esse motivo muitas vezes é chamado de “o Bispo Mouro”, do qual apelido deriva a cor de sua estátua. Conhece-se muito pouco da sua vida: testemunhas históricas o descrevem como uma pessoa de grande cultura (formou-se na escola de retórica africana cujas figuras máximas são *Apuleio di Madaura*, *Tertulliano*, *Cipriano e Lattanzio*) [...] ¹¹. (Tradução nossa)

Nesse relato, notamos a ênfase dada pelo autor por ser o Santo originário da África e a sua cor da pele, pois essa questão sempre foi debatida não tendo provas que o Santo seria originário da Mauritânia Romana, área que, conforme Barbosa (2013), corresponderia hoje à costa mediterrânea dos modernos estados de Marrocos, Argélia Ocidental e as cidades espanholas de Ceuta e Melilha. Dessa forma, devido a esse debate, em 2013 saíram os dados de uma pesquisa ¹² encomendada pela Arquidiocese de Verona, na qual, todas as análises realizadas pelos laboratórios especializados em identificar as características do que permaneceu dos despojos do Santo, confirmariam que os restos do corpo custodiados na basílica pertenceriam a uma pessoa da pele morena que viveu no IV século d. C., ou seja, a mesma época de *San Zeno*.

À vista disso, percebemos o grande interesse que, ainda hoje, a Basílica continua despertando, não obstante as pesquisas feitas ao longo dos anos. Outro ponto interessante, é o laço que sempre existiu entre a Basílica, o Santo e a comunidade da cidade de Verona, pois a figura do padroeiro apareceu inúmeras vezes relatadas no que diz respeito a fatos acontecidos na cidade, como veremos nos próximos passos da nossa pesquisa. Ademais, essa grande ligação fez com que a Basílica e o Santo a qual é consagrada, se tornassem também objeto de uma atenção particular de escritores e poetas, os quais encontraram a própria inspiração na história e nas lendas referidas à igreja e ao Santo. Nesse sentido, citamos, como exemplo, o autor Veronese Berto Barbarani ¹³, que dedicou uma das suas poesias à igreja de San Zeno, intitulada *San Zen che ride* ¹⁴ (*San Zeno que sorri*), o qual contando fatos que aconteciam ao redor da

¹¹ *San Zeno*, ottavo vescovo di Verona, è vissuto nel IV secolo d. C. (muore nel 380) ed era originario della Mauretania. Proprio per questo motivo viene spesso chiamato “il Vescovo Moro”, da cui anche il colore scuro della sua statua. Si conosce molto poco della sua vita: le testimonianze storiche lo descrivono come una persona di grande cultura (si era formato alla scuola di retorica africana i cui massimi esponenti sono Apuleio di Madaura, Tertulliano, Cipriano e Lattanzio) [...].

¹² Disponível em: <<http://www.larena.it/2.605/dopo-1-650-anniil-volto-di-san-zeno-1.2978263>>. Acesso em: 27 dez. 2018.

¹³ Berto Barbarani, pseudônimo de Roberto Tiberio Barbarani (Verona, 3 de dezembro 1872 – Verona, 27 de janeiro 1945), foi um jornalista e escritor considerado o maior poeta da cidade de Verona. Famoso pelas suas poesias em dialeto, nas quais conta as dificuldades dos mais necessitados, bem como pelos contos em que relata do ambiente e das belezas da cidade de Verona. Disponível em: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/tiberio-umberto-barbarani_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/tiberio-umberto-barbarani_(Dizionario-Biografico)/>). Acesso em: 10 dez. 2018.

¹⁴ O texto da poesia foi publicado na revista *Ars e Labor* no mês de janeiro de 1906, que se encontra anexada em nosso texto na página 73. O texto completo da revista é disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=ixe7rwRDecAC&pg=PA891&lpg=PA891&dq=san+zen+che+ride+barbarani&source=bl&ots=9VYG25nsjK&sig=pt5MGsz7ICKr4bKIZQ2SQRJnMX8&hl=it&sa=X&ved=2ahUKEwi>>

Basílica, enfatiza que a igreja está presente no mesmo lugar há mil anos, e que independentemente de ser maltratada pelas pessoas que moravam nas vizinhanças, com o tempo estas pessoas morreram e outras vieram sucessivamente, mas a Basílica permaneceu na sua majestade durante gerações e gerações.

Constatamos, no que foi relatado, quanto a *Basilica di San Zeno* seja um elemento muito importante para a cultura da cidade de Verona, e de que forma continua estimulando os estudiosos interessados em descortinar elementos salientes da história da cidade.

2.2 A fachada esculpida, seus autores e seu conjunto alegórico.

Fig. 11 – Fachada da *Basilica de San Zeno*, séc. XII.



Fonte: Autoria própria (2017)

Fig. 12 – Lado esquerdo da porta de entrada da *Basilica de San Zeno*, séc. XII. (Cenas Novo Testamento)



Fonte: Autoria própria (2017)

Fig. 13 – Lado direito da porta de entrada da *Basilica de San Zeno*, séc. XII. (Cenas Antigo Testamento)



Fonte: Autoria própria (2017)

Nesse ponto, ao analisarmos a fachada da *Basilica di San Zeno* e o corpus das obras que nela são inseridas, devemos, de antemão, falar um pouco sobre o autor que executou grande parte dos feitos presentes naquela parte da Basílica. Trata-se de um artista conhecido como Nicholaus ou Niccoló, o qual, segundo Romanini (1985), é relatado como um dos mais importantes escultores do século XII que, para quanto se tem conhecimento, foi o primeiro a assinar um corpus de obras desse tipo, motivo que permitiu reconhecer com exatidão os lugares onde ele trabalhou na Itália Setentrional. Pela crítica, suas etapas principais são consideradas Piacenza, *Sacra de San Michele* em *Val di Susa*, Ferrara e Verona. Alguns estudos indicam uma possível influência de Nicholaus também na Alemanha, em particular na abadia de Königsutter na Baixa Saxônia, onde algumas esculturas resultam influenciadas por seu estilo.

Depois dessa breve contextualização da trajetória do autor da obra, passamos a observar algumas imagens referidas a partes da *Basilica di San Zeno*. Destarte, notamos na imagem da fachada referente à figura número 10, que sua composição não se limita ao “puro” Estilo Românico, mas observamos na parte superior, conforme relatado por Musetti (2013), uma rosácea circular que remete ao sucessivo Estilo Gótico. Essa rosácea foi inserida, de acordo com uma escrita situada perto da fonte batismal que se encontra no interior da Basílica, no começo do século XIII e é obra do arquiteto Briloloto. Esta estrutura foi construída, além da questão estética e simbólica, para proporcionar uma iluminação ao interior da Basílica que antes dessa modificação se pensa fosse bastante escassa.

Ademais, outra parte da fachada que se destaca pela sua originalidade, é a porta de ingresso da Basílica e seus arredores que são repletos de feitos artísticos, sendo um desses complexos o que mais interessa nossa pesquisa. Desse ponto específico, entre outras produções artísticas, apontamos os dois painéis de pedra esculpida que se encontram aos lados da entrada do monumento. Nessas composições, constatamos a capacidade e a fantasia de Nicholaus em representar várias situações, como podemos ver no painel situado ao lado esquerdo da porta (fig. 12), no qual se encontram cenas que são relatadas no Antigo Testamento, o qual feito foi atribuído diretamente a Nicholaus por causa das inscrições gravadas nas pedras.

Nessas gravuras, aparecem representados a Criação dos animais, a Criação de Adão, a Criação de Eva, o Pecado original entre outras. No outro lado da entrada, na parte direita da porta, outro painel esculpido mostra figuras que são referidas ao Novo Testamento (fig. 11), entre as quais nota-se a Anunciação, o Nascimento de Jesus, a Chegada dos Reis Magos e o Batismo de Jesus, além de outras representações. Desse segundo painel esculpido, não se tem certeza da paternidade, mas, conforme Gosebruch (1985), se deduz que seja obra de Wiligelmo, um autor contemporâneo de Nicholaus com o qual trabalhou na edificação das obras do *Duomo*

de Modena. Além disso, um particular interessante é que aos arredores dos painéis e em outros pontos do conjunto que envolve esses feitos, são presentes figura de animais representados nas suas formas verdadeiras bem como fantásticas.

Outro ponto de destaque, é que na parte inferior dos dois painéis notamos representados algumas cenas que não fazem parte das Sagradas Escrituras ou dos Evangelhos, mas que ilustram situações diferentes: na parte inferior do painel situado ao lado esquerdo da entrada, são retratadas duas cenas que representam a caça a um cervo, no outro ao lado direito um duelo entre cavaleiros. Quanto ao posicionamento dessas dois painéis não se tem certeza, ou seja, não se há conhecimento se as pedras esculpidas com as representações referidas ao duelo entre cavaleiros e a caça ao cervo foram inseridas propositadamente pelos autores no lugar onde hoje se encontram ou se nas várias obras de manutenção que a Basílica passou, foram colocadas naquele lugar sucessivamente.

Concluindo nosso secundo capítulo, no qual relatamos a história e as características da *Basilica di San Zeno*, bem como da composição artística presente na sua fachada, entrevemos a possibilidade que esse conjunto de obras foi planejado com a intenção de ser algo a mais que um simples feito ornamental. Dessa forma, entendemos que a escolha de um autor como Nicholaus para a produção dessa composição, foi consequência, além de sua capacidade como escultor, de seu conhecimento religiosos que se tornou necessário na execução dessa produção, da qual falaremos de alguns de seus detalhes de forma específica no próximo capítulo.

3 ANIMAIS NA COMPOSIÇÃO ARTÍSTICA NA FACHADA DA *BASILICA DI SAN ZENO*

Nesse capítulo, que conclui nosso trabalho, trataremos de alguns pontos específicos que são fundamentais para entender os motivos pelos quais, em um determinado período da Idade Média, autores usaram figuras de animais nas representações presentes nos edifícios de cunho religioso. Além disso, trataremos especificamente de uma representação atribuída a Nicholaus, da qual analisaremos seus hipotéticos sentidos narrativos. Por fim, nos dedicaremos a dois animais específicos presentes no contexto da fachada *Basilica di San Zeno*. Nesse sentido, faremos algumas considerações a respeito do dragão e do capricórnio, animais míticos dos quais examinaremos seus aspectos simbólicos e suas significâncias no contexto no qual estão inseridos.

3.1 A figura do animal como símbolo moralizador

Esclarecer o significado simbólico dos animais e como isso era percebido pelas pessoas da época, é um assunto pelo qual inúmeros autores dedicaram estudos específicos. Entretanto, no que se refere ao nosso trabalho, torna-se necessário abrir um pequeno parêntese para entender como era o pensamento do homem daquela época para consequentemente considerar quanto as imagens e seus múltiplos significados, poderiam ter influenciado o entendimento desses indivíduos.

Deste modo, devemos pensar que o significado simbólico das representações presentes nas fachadas das Igrejas medievais, não era percebido pelas pessoas que um tempo frequentavam esses lugares, da mesma forma que o percebemos na nossa contemporaneidade. Pois, no caso da nossa pesquisa, não podemos pensar que a visão dos feitos artísticos presentes na *Basilica di San Zeno* desperte, nos visitantes que hoje aproximam-se as obras, as mesmas sensações que eram despertadas nos sujeitos que se encontravam presentes no momento que essas foram estruturadas. Isso pode ser entendido conforme citado por Hilário Franco Júnior, o qual afirma que, “A construção de qualquer imagem material é expressão de uma imagem mental em certo contexto sociocultural, ou seja, toda imagem é tentativa de revelar certo modelo, seja psicológico, seja social.” (FRANCO JÚNIOR, 2010, p. 70-71).

Notamos assim, na fala do autor, a importância de entender o momento histórico no qual focamos nosso raciocínio, pois um pensamento anacrônico dos fatos e das realidades presentes no passado, seria o que mais nos distancia da possível veracidade dos significados intrínsecos

que os autores, da época, queriam comunicar com suas obras. Consideramos também, que a questão necessita ser contextualizada dentro do pensamento do imaginário das pessoas do período, tendo em consideração que, sempre segundo Franco Júnior, o

imaginário é um sistema de imagens que exerce função catártica e construtora de identidade coletiva ao aflorar e historicizar sentimentos profundos do substrato psicológico de longuíssima duração. Ou, ainda mais sinteticamente, imaginário é um tradutor histórico e segmentado do intemporal a do universal (FRANCO JÚNIOR, 2010)

Entendemos assim, pelo raciocínio do autor, que a mensagem proposta pelas imagens teria a capacidade de despertar emoções devido à sua relação com o imaginário presente nas pessoas, o qual seria elemento importante na formação intelectual ou nos comportamentos dos sujeitos. Nesse raciocínio, é importante salientar também que, no que se refere à formação intelectual das pessoas do tempo, que o acesso às leituras e ao conhecimento dos textos escrito era limitado, pois quem tinha a capacidade de ler e interpretar esse material, era somente uma pequena parte da sociedade medieval reduzida às classes que detinham o poder e aos membros do clero. Pelo restante da população, tornava-se quase impossível o acesso a esse elemento, considerando também que na maioria dos casos se tratava de pessoas analfabetas.

Consequentemente, o conhecimento dessa camada da sociedade era limitado ao que era adquirido e repassado oralmente, por isso, a forma de comunicar através o uso das imagens era uma ferramenta muito produtiva para satisfazer as exigências comunicativas da época. Nesse sentido, no que se refere ao cristianismo, Crivello (2004, p. 475) alega que na carta que Gregório Magno enviou em 599 ao Bispo Sereno de Marselha, que tratava da destruição das imagens sagradas para que não sejam idolatrada pelos fiéis, estava escrito que a pintura, de fato, é usada nas igrejas para que os analfabetos, pelo menos olhando nas paredes, leiam aquilo que não conseguem decifrar nos códigos¹⁵. Isso, podemos acrescentar, se daria com o auxílio de um intermediário, no caso um sacerdote ou uma figura que tinha a capacidade de orientar os fiéis.

Percebemos assim, nas palavras do próprio Gregório Magno, como o uso das imagens teria uma própria perspectiva já naquela época, considerando a incapacidade da população iletrada de entender os textos. Logo, o uso da imagem, seja ela usada como alegoria ou símbolo, tinha uma importância essencial por ser considerada como um elemento fundamental da comunicação. Dessa forma,

¹⁵ Tradução nossa e adaptação da carta de Gregório Magno (Ep. IX, 209): “Idcirco enim pictura in ecclesiis adhibetur, ut hi qui litteras nesciunt saltem in parietibus uidendo legant, quae legant, quae legere in codicibus non ualent”. Disponível em: <http://www.lidsinger.com/@texts/0600_greg-1/50_lets-images.htm>. Acesso em: 30 maio 2019.

Na tradição literária medieval nos encontramos em frente a complexos repertórios simbólicos fundados sobre reais e comumente reconhecidas propriedades dos seres que se abrem em perspectiva alegórica. Tal perspectiva [...] torna-se então uma forma de conhecimento indireto que parte de um lado concreto presente à percepção e assume particular valor no esclarecer e manifestar os significados escondidos nos mitos, de ordem físico, teológico, e moral ou histórico ¹⁶. (MORETTI, 2003, tradução nossa).

Destarte, de acordo com o autor no que diz respeito aos significados religiosos das imagens, entendemos que elas se transformariam em mensagens aos fiéis, pois suas presenças nos lugares de culto corresponderia a um preciso percurso, pelo qual o fiel seria submetido à transmissão de uma mensagem tramite a força que a alegoria endereçaria ao intelecto. Logo, a forma comunicativa do imaginário simbólico de um determinado objeto, teria a força de determinar o desenvolvimento intelectual da sociedade à qual é endereçada. Dessa forma, entendemos o simbólico como ter sido parte integrante pelo desenvolvimento do pensamento de determinada camadas sociais da Idade Média, haja vista que os símbolos e as alegorias continham em si um significado que perpassava o mero aspecto exterior, ou seja, “quando o objeto considerado é remitido a um sistema de valores subjacente – histórico ou ideal”. (LE GOFF, 1994, p. 12).

Nesse sentido, conforme ao que trata a nossa pesquisa, de acordo com o pensamento de Mezzalira (2013), podemos afirmar que uma das funções do uso das figuras que representam animais, seria de retratar, usando os efeitos da imaginação, os ditames que estariam contidos nas Escrituras Sagradas. Pois, devemos ter em consideração que o método de comunicação utilizando as imagens, sendo elas pinturas ou esculturas foi, desde os tempos mais remotos, o principal veículo usado pela divulgação das informações. Confirmando ainda que quase a totalidade da população que vivia naquele período do medievo era totalmente analfabeta, o uso desse método representativo utilizado nas igrejas asseguraria que a maior parte das pessoas que frequentavam aqueles lugares pudessem ter conhecimento daquilo que era necessário para entender as Escrituras Sagradas. Ressaltando, como citado anteriormente, que os fiéis seriam esclarecidos no significado das imagens por pessoas que tinham o conhecimento do seu significado.

Isso posto, devemos considerar também qual era o efeito pedagógico, além do propósito de repassar os ditames da religião católica aos fiéis, do uso das alegorias representando animais.

¹⁶ Nella tradizione letteraria medievale ci troviamo di fronte a complessi repertori simbolici fondati su reali e comunemente riconosciute proprietà degli esseri che si aprono in prospettiva allegorica. Tale prospettiva [...] diventa perciò una forma di conoscenza indiretta che parte da un dato concreto presente alla percezione e assume particolare valore nel rendere chiari e manifesti i significati nascosti nei miti, di ordine fisico, teologico, morale o storico. (MORETTI, 2003)

Esse é um fator importante, pois é necessário partir do pressuposto que a moral religiosa era preceito de comportamento também na vida social da época que estamos tratando e a Igreja católica precisava utilizar-se de meios adequados para repassar os princípios a serem seguidos pelos cidadãos do tempo. Por isso, de acordo com o pensamento de Zambon (2011), entendemos a importância do significado simbólico dos animais além do mero aspecto religioso, dado ao fato que

No antigo simbolismo dos animais, e não somente entre os limites do Ocidente cristão, coexistem dois pontos de vista diferentes, em aparência contraditórios: na primeira perspectiva, os animais, criaturas inferiores ao homem e a ele subordinadas, se delineiam como uma representação dos vícios e dos atos pecaminosos do qual o homem deve fugir se quiser se elevar da “bestialidade” e passar à dignidade de sua categoria; na segunda perspectiva, são os seres mais aderentes à norma natural que governa o cosmo, e se tornam pelo homem, além de exemplo de virtude e de obediência, espelhos puríssimos da Vontade divina¹⁷. (ZAMBON, 2011, p. 11, Tradução nossa)

Na citação de Zambon (2011) vemos como desde a antiguidade as representações de animais podem determinar situações diferentes, isto é, em certos casos podem ser aproveitadas como exemplo para mostrar determinados valores que podem apontar, dependendo do ponto de vista, tanto pelo lado negativo, considerando que o animal seria um ser inferior ao homem, quanto pelo lado positivo, já que, por ser criado por Deus, representaria algo que simboliza virtude e obediência.

A vista disso, Sebenico (2005) escreve que o simbolismo animal, com o advento do cristianismo, torna-se uma via para alcançar Deus, sendo que se consegue ver a imagem Dele nas formas e aparência do criado. Assim, a autora continua relatando que

No Medievo o mundo parece como um enorme repertório de símbolos, consequentemente se há uma desvalorização da realidade física, considerada simples *speculum* do *aenigma* divino: a verdadeira realidade está além dos dados sensíveis, por isso em cada coisa procura-se a doutrina implícita, o significado moral, que é considerado condição essencial¹⁸. (SEBENICO, 2005, p.51, tradução nossa)

Notamos como, pelo pensamento da autora, seja necessário ir além da óbvia simbologia física do animal representado, isso para entender a moralidade que se poderia extrapolar dessas

¹⁷ Nell’antico simbolismo degli animali, e non solo entro i limiti dell’Occidente cristiano, coesistono due punti di vista diversi, in apparenza contraddittori: secondo il primo gli animali, creature inferiori all’uomo e a lui soggette, si delineano come una rappresentazione dei vizi e degli atti peccaminosi da cui l’uomo deve rifuggire se vuole elevarsi dalla “bestialidade” alla dignità del suo rango; secondo l’altro, sono invece gli esseri più aderenti alla norma naturale che governa il cosmo, e diventano quindi per l’uomo, oltre che esempi di virtù e obbedienza, specchi purissimi della Volontà divina. (ZAMBON, 2011, p. 11)

¹⁸ Nel Medioevo il mondo appare come un enorme repertorio di simboli, di conseguenza si ha una svalutazione della realtà fisica, considerata semplice *speculum* dell’*aenigma* divino: la vera realtà è al di là dei dati sensibili, perciò in ogni cosa si cerca la dottrina implicita, il significato morale, che è considerato essenziale. (SEBENICO, 2005, p.51)

representações, portanto, torna-se imprescindível abrir mais o leque das possíveis leituras que cada representação carrega no seu interior.

Posto isso, para compreender feitos que reproduzem animais, é muito útil ou, para melhor dizer, essencial, valer-se de textos que no Medievo foram criados com a função de difundir, de forma simples e direta, o significado simbólico dos animais. Estamos falando dos *Bestiários*, composições que foram produzidas em vários lugares da Europa Medieval, cujo nome bem indica o que se iria encontrar neles durante a leitura:

Este termo está a indicar aquelas compilações que se propõem de descrever as “propriedades” de um certo número de animais e, desse modo, obter ensinamentos morais e religiosos. Tais propriedades – reais ou imaginárias – são referidas seja ao aspecto físico do animal, seja ao seu comportamento, aos seus hábitos, as suas relações com outras espécies, incluída aquela humana, como também a todas as crenças e lendas que dizem a respeito dele¹⁹. (PASTOUREAU, 2012, p. 19, tradução nossa)

Como bem exposto pelo autor, podemos entender que essas obras não tinham como princípio explicar a biologia e a natureza própria dos animais, mas tratavam daquilo que seria o significado simbólico deles

Manifesta-se nesses textos a concepção cristã do mundo como “floresta de símbolos”, na qual as realidades visíveis são antes de tudo reflexo daquelas invisíveis, ou seja, metáforas da verdade revelada. Escrito pela mão divina, o livro da natureza, como a Bíblia, esconde, detrás de um senso “literal” significados mais profundos, a serem individuados com o auxílio de específicos conhecimentos e com a mesmas técnicas requerida pela correta interpretação das Escrituras. Assim, os bestiários se propõem precisamente como verdadeiros guias para a compreensão do significado do reino animal, bem como instrumentos úteis pela exegese das inúmeras imagens zoológicas presentes nos textos sagrados²⁰. (MORINI, 2013, orelha do livro, tradução nossa)

Dessa forma, vemos como os bestiários foram concebidos para dar uma explicação ao significado dos animais que eram tratados nas Escrituras, conseqüentemente, com as suas representações, tornaram-se uma fonte privilegiada para os artistas em procura de inspiração para criar e dar um significado as próprias obras.

¹⁹ Questo termine sta a indicare quelle compilazioni che si propongono di descrivere le “proprietà” di un certo numero di bestie e di ricavarne insegnamenti morali e religiosi. Tali proprietà – reali o immaginarie – si riferiscono sia all’aspetto fisico dell’animale, sia al suo comportamento, alle sue abitudini, ai suoi rapporti con le altre specie, compresa quella umana, nonché a tutte le credenze e le leggende che lo riguardano. (PASTOUREAU, 2012, p. 19)

²⁰ Si manifesta in questi testi la concezione cristiana del mondo come “foresta di simboli”, in cui le realtà visibili sono prima di tutto riflesso di quelle invisibili, metafore della verità rivelata. Scritto dalla mano divina, il libro della natura, come la Bibbia, nasconde infatti dietro un senso “letterale” significati più profondi, da individuare con l’ausilio di specifiche conoscenze e con le stesse tecniche richieste per la corretta interpretazione delle scritture. E i bestiari si propongono appunto come vere e proprie guide della comprensione del significato riposto nel regno animale, nonché come strumenti utili all’esegesi delle numerose immagini zoologiche presenti nei testi sacri. (MORINI, 2013, orelha do livro)

Isso posto, como bem relatado por Sebenico (2005), na idade média uma composição que relatava sobre as características dos animais, tornou-se a mais analisada após a Bíblia: esta obra tem o nome de *Phisyologus*²¹ (Fisiólogo), texto que, segundo a literatura, foi o precursor dos bestiários propriamente ditos. Assim, entendemos quanto a obra se tornou um documento essencial no Medievo, uma vez que influenciou todas as sucessivas produções de textos que tratavam da simbologia animal. Deste modo, como já citado, nele não encontramos uma exposição científica no que diz respeito aos animais, o que predomina na análise feita pelo autor do *Phisyologus*, é a sabedoria cristã, isto é, o que é exposto no texto, equivale a uma espécie de relato dos animais que são tratados nas Sagradas Escrituras. Tais animais são descritos duma maneira pela qual podemos interpretar várias mensagens, as quais têm um viés moral ou religioso. Por conseguinte, toda essa atenção pelo *Phisyologus*, seria devida ao motivo que, naquele momento histórico, tornava-se mais importante decodificar as mensagens divinas ao invés de analisar a natureza expressada pelos sujeitos descritos.

Assim, nos bestiários, os animais são representados pelas suas conotações simbólicas, e não pelas suas peculiaridades físicas ou anatômicas. Por isso, encontramos descritos somente animais que têm uma valência representativa específica, e não qualquer espécie. Ademais, é importante ressaltar que, nesses livros, não são reproduzidos somente animais que existiam na natureza, mas também animais que faziam parte das lendas e dos mitos pré-cristão. Portanto, notamos que

A crença em animais lendários e a pouca preocupação de individuar neles eventuais analogias com a realidade origina-se na época antiga, e isso não é estranho se consideramos a quantidade de animais sagrados, dotados de propriedade mágicas e/ou divinas, presentes nas religiões primitivas bem como na mitologia clássica. O confim entre verdadeiro e falso, nestas perspectivas simbólicas, é muito incerto ou podemos dizer, irrelevante: conta muito mais aquilo que o que o animal significa, daquilo que é ou deveria ser²². (SEBENICO, 2005, p.52, tradução nossa)

Consequentemente, sempre segundo Sebenico (2005), no Medievo, a ideia que a verdade estaria além dos fatos tangíveis não é aproveitada somente para defender unicamente a crença nos milagres, a falta de análise e a ingenuidade no fiar-se de como os fatos e as coisas

²¹ Fisiólogo, é uma obra de um autor de Alexandria (II sec. d.C.), que chegou até nós em várias redações e traduções as quais fazem referência à autoridade de um hipotético naturalista Physiologus. A obra interpreta a natureza dos animais (reais ou fantásticos) explicando-os de forma alegórica ao fim de ilustrar os ensinamentos éticos ou dogmáticos cristãos. Este texto, influenciou grandemente a simbologia medieval. Disponível em <<http://www.treccani.it/enciclopedia/fisiologo/>>. Acesso em: 09 jan. 2017.)

²² La credenza in animali leggendari e la scarsa preoccupazione di individuarne eventuali corrispettivi nella realtà risalgono ad epoca antichissima e non è strano se si considera la quantità di animali sacri, dotati di proprietà mágiche e/o divine, presenti nelle religioni primitive e ancora nella mitologia classica. Il confine tra il vero e il falso, in queste prospettive simboliche, è molto incerto, se non addirittura trascurabile: conta molto di più ciò che la cosa significa di ciò che è o dovrebbe essere. (SEBENICO, 2005, p.52)

eram contadas. Esta ideia de verdade, igualmente se encontra na perspectiva artística, pois o cristianismo sempre se utilizou das representações simbólicas para repassar sua mensagem. Além disso, no Medievo, dificilmente se encontravam representações concretas dos elementos da natureza, porém isso não era por deficiência dos autores no objetivar efetivamente a realidade, de fato

Diferentemente de quanto geralmente se acredita, os homens do Medievo sabiam observar muito bem a fauna e a flora, mas não pensavam de modo algum que isso haveria uma relação com o saber, nem que poderia conduzir à verdade. Esta última não faz parte do campo da física, mas da metafísica: o real é uma coisa, o verdadeiro uma outra, diversa. Da mesma forma, artistas e ilustradores teriam sido perfeitamente capazes de representar os animais de maneira realística, porém começaram fazê-lo somente ao final do Medievo. Do ponto de vista deles, de fato, as representações convencionais – aquelas que se veem nas miniaturas dos bestiários – eram mais importantes e verdadeiras daquelas naturalísticas²³. (PASTOUREAU, 2012, p. 7, tradução nossa)

Desta maneira, o autor afirma que, para quem vivia no Medievo, o concreto/real não era sinônimo de verdade, da mesma maneira que as representações da realidade seriam consideradas verdadeiras, somente porque são convencionalmente aceitas. Como por exemplo na imagem, o que vemos representado é algo convencional, incluído o sentido de verdadeiro, ou seja, também o que classificamos como real é fruto de uma normatização, e isso, depende sempre de como se quer ver a realidade.

3.2 Simbolismo animal: o cervo e suas possíveis interpretações em razão da presença de sua figura nas alegorias da fachada da basílica

Ora, como antecipado na premissa desse capítulo, direcionamos nosso interesse nas figuras de animais que são representados na fachada da *Basilica di San Zeno*. Nesse sentido analisaremos uma parte do conjunto alegórico presente naquele contexto. Dessa forma, trataremos da representação que, como relatado anteriormente, mesmo sendo parte do conjunto alegórico presente nos painéis que tratam das Escrituras Sagradas, estas não possuem alguma ligação com aquelas.

²³ A differenza di quanto generalmente si creda, gli uomini del Medioevo sapevano osservare assai bene la fauna e la flora, ma non pensavano affatto che ciò avesse un rapporto con il sapere, né che potesse condurre alla verità. Quest'ultima non rientra nel campo della fisica, ma della metafisica: il reale è una cosa, il vero un'altra, diversa. Allo stesso modo, artisti e illustratori sarebbero stati perfettamente in grado di raffigurare gli animali in maniera realistica, eppure iniziarono a farlo solo a termine di Medioevo. Dal loro punto di vista, infatti le rappresentazioni convenzionali – quelle che si vedono nei bestiari miniati – erano più importanti e veritiere di quelle naturalistiche. (PASTOUREAU, 2012, p. 7)

Trata-se de duas lastras esculpidas (figura 14, p. 51) que se encontram encravadas no painel situado ao lado direito da entrada da Basílica e que fazem parte de um mais amplo sistema representativo. A obra, segundo Dalle Mule (2016), trataria da Caçada infernal de Teodorico o Grande e foi realizada pelo Mestre Nicholaus em 1138 e implementada na fachada durante o trabalho de reestruturação geral da basílica. Isso se tornaria mais claro seguido a explicação que a autora faz do feito:

O primeiro quadro à esquerda, retrata um homem a cavalo com os pés firmemente nas pedaleiras, intento a portar-se com a mão esquerda o corno da caça na boca e a segurar com a mão direita as rédeas. O cavaleiro, retratado com a barba crespa os cabelos longos até aos ombros, entrançados a formar uma espécie de coroa que lhe cinge a cabeça, não apresenta nenhum atributo particular. A sela alta, sobre a qual está sentado, apoia sobre uma ostentosa gualdrapa, finamente punzonada, enquanto sobre seus ombros pende um amplo manto esvoaçante, que segurado sobre o ombro com um grande nó, recai entre seus braços. Não é dado saber se o manto constituía o único indumento do cavaleiro, ao estado atual parece, todavia, muito provável. Entre as patas do cavalo é visível um pequeno animal, provavelmente um cachorro. Sobre a parte que divide verticalmente os dois relevos, se vê, entre dois nichos, um falcão com uma lebre entre as garras e um cantor que toca uma harpa. Na lastra seguinte, é representado um cervo perseguido de cachorros, um dos quais já pulou na sua garupa e o morde com os dentes, enquanto um demônio, representado nu e com o tridente, embaixo da porta do interno, agarra com a mão direita os chifres do cervo²⁴. (DALLE MULE, 2016, p. 101-102, tradução nossa)

Conforme explicação dada pela autora, nota-se claramente que não se trata de uma simples cena de caça, mas da apresentação de um fato que apresenta algo a mais que isso.

Michela Palmese [201-], da mesma forma, aponta que se trataria de uma representação de Teodorico o Grande (454-526), rei dos Ostrogodos e da Itália (493-526) conhecido também como Dietrich von Bern: (Teodorico de Verona)²⁵. O valor dessas afirmações é suportado por Picotti (1937), o qual nos ajuda a entender o que Teodorico representou para Verona depois de estabelecer seu reinado na Itália. Nesse sentido, a cidade de Verona tornou-se um centro militar importante e uma das sedes (493-526) prediletas do Rei, o qual a restaurou e a embeleceu, construiu prédios, pórticos, termas e levantou os muros que tinham sido derrubados pelas

²⁴ Il primo riquadro a sinistra, raffigura un uomo a cavallo, con i piedi saldamente sulle staffe, intento a portarsi con la mano sinistra il corno da caccia alla bocca e a tenere con la mano destra le redini. Il cavaliere, raffigurato con la barba riccioluta e i capelli lunghi fino alle spalle, intrecciati a formare una sorta di corona, che gli cinge il capo, non presenta nessun attributo particolare. L'alta sella, su cui siede, poggia su una vistosa gualdrappa, finemente punzonata, mentre sulle sue spalle pende un ampio mantello svolazzante, che trattenuto sulla spalla da un grande nodo, ricade tra le sue braccia in un morbido panneggio. Non è dato sapere se il mantello costituisse l'unico indumento del cavaliere, allo stato attuale sembra tuttavia alquanto probabile. Tra le zampe del cavallo è visibile un piccolo animale, probabilmente un cane. Sulla lesena di mezzo, che divide verticalmente i due rilievi, si vedono, entro due nicchie, un falco con una lepre tra gli artigli e un cantore che suona l'arpa. Nella lastra seguente, è raffigurato un cervo inseguito dai cani, uno dei quali gli è già saltato sulla groppa e lo azzanna con i denti, mentre un demone, rappresentato nudo e con il tridente, sotto la porta dell'inferno, afferra con la mano destra le corna del cervo. (DALLE MULE, 2016, p. 101-102)

²⁵ Informações disponíveis em: <<http://www.treccani.it/enciclopedia/dietrich-von-bern/>> Acesso em: 23 abr. 2018

precedentes incursões bárbaras. Teodorico teria sido um rei valioso e inteligente, que respeitou as leis existentes, favoreceu a agricultura, abriu estradas, enxugou pântanos, honrou os homens cultos, foi generoso com os inimigos derrotados e, também sendo ariano, foi benigno com os católicos. Porém, nos últimos anos do seu reinado, ficou indignado pelas leis promulgadas contra os arianos por Giustino, imperador do Oriente, e irritado pelos inevitáveis desentendimentos entre Ostrogodos e Italianos. Dessa forma, Picotti relata a formação das lendas que se formaram após sua morte (526), as quais falariam da trajetória de Teodorico, como resulta na passagem seguinte:

[...] o contraste entre as lendas católicas e romanas, que o fazem morrer entre os remorsos ao ser raptado em vida pelo demônio e precipitado na cratera de Lipari²⁶ e a saga alemã que declama o justo, o sábio e valente Dietrich von Berna, são prova não somente da divisão profunda entre Romanos e bárbaros, mas da contradição na qual rodeou [...] toda a obra de Teodorico²⁷. (PICOTTI, 1937, tradução nossa)

Em função do que foi relatado, podemos entender duas coisas: que Teodorico foi estimado pelas autoridades civis pela sua atuação no campo das melhorias praticadas na cidade; odiado pelas autoridades eclesiásticas pelas atitudes tomadas contra o poder católico. Tudo isso, dependendo dos acontecimentos ocorridos durante o período no qual se encontrava como regente. Pois sabemos que Teodorico era adepto da religião ariana e que isso gerou um conflito com a Igreja católica por causa das leis promulgadas contra o arianismo. Esse processo gerou muitas divergências entre as partes e trouxe como consequência a ordem do Rei de aprisionar o Papa João I, que morreu na prisão em 526. No mesmo ano, pouco tempo depois, Teodorico faleceu também.²⁸

Fig. 14 - Lado direito da porta de entrada da *Basilica de San Zeno*, séc. XII

²⁶ O lugar exato seria a ilha de Vulcano, que é também o nome do vulcão que se encontra nela. Vulcano, junta com Lipari e outras ilhas formam o arquipélago das Eólias, situado no mar Tirreno ao norte da Sicília. Disponível em: <<http://www.treccani.it/enciclopedia/isole-eolie/>>. Acesso em: 15 set. 2017

²⁷ [...] il contrasto tra le leggende cattoliche e romane, che lo fanno morire tra i rimorsi o essere rapito vivente dal demonio e precipitato nel cratere di Lipari, e la saga germanica, la quale canta il giusto e savio e prode Dietrich von Bern, sono prova non solo della divisione profonda tra Romani e barbari, ma della contraddizione in cui si aggirò [...] tutta l'opera di Teodorico.

²⁸ Cfr.: DE LIBERA, 2004, p. 247-259; TEODORICO RE DEGLI OSTROGOTI, 2011.



Fonte: Autoria própria (2017)

Em consequência desses acontecimentos, 600 anos mais tarde, na construção da *Basilica di San Zeno* e seus feitos artístico, se acredita que Nicholas ou o poder eclesiástico, quiseram representar a figura histórica de Teodorico com o propósito de denegri-lo. Assim, aproveitando-se das lendas que eram transmitidas há séculos, Teodorico teria sido exibido propositadamente como uma figura estúpida, pois além do que consta representado nas imagens e descrito de forma detalhada pela autora, esse propósito encontraria confirmação nas inscrições situadas no interior das folhas na parte superior da representação, que dizem:

“Ó rei bobo, pede um tributo infernal/
já aparece o cavalo que o hostil demônio enviou/
nu sai da água, e vai nos Inferos dos quais não voltará.
Falcão, cavalo, cervo, cães lhe foram dados/
tudo isso dá o inferno”²⁹.

(VALENZANO, 1993, p. 226, apud DALLE MULE, 2016, p.102, tradução nossa).

Consequentemente, como dito, as inscrições confirmariam o pensamento da linha que visa representar um Rei que não foi tão poderoso e inteligente como se pensava, pois teria caído numa armadilha organizada pelo demônio e terminaria a própria vida queimado nas chamas do inferno. Entretanto, pensamos que a alegoria que estamos tratando, não se limite somente ao representar algo pelo qual Teodorico deveria ser lembrado, mas acarrete significados profundos que teriam sido utilizados nas formas convenientes pelas autoridades eclesiásticas da época.

²⁹ O REGEM STULTUM PETIT INFERNALE TRIBUTUM/ MOX QUE PARATUR EQUUS QUEM MISIT DEMON INIQUUS/ EXIT AQUAM NUDUS PE/TIT INFERA NON REDITU/RUS, NISUS EQUUS CERVUS CANIS HUIC/ DATUR HOS DAT AUERNUS. (VALENZANO (1993, p. 226, apud DALLE MULE, 2016, p.102)

Por isso, podemos raciocinar também a respeito dos outros sujeitos presentes na obra para perceber se o conjunto desses elementos poderia nos levar a uma visão diferente da alegoria. Assim, o que mais nos intriga da representação, é a figura de um animal que se sobressai dos outros devido a forma com a qual sua imagem é inserida no contexto. Trata-se do cervo, um animal que expressa diferentes sentidos imagéticos e que, como resultado, possibilita sua leitura entre várias interpretações. Como no nosso caso, que senão fosse pelas escritas que explicam o sentido da alegoria, dificilmente se conseguiria chegar ao significado desejado pelos autores.

Sendo assim, nos adentraremos em uma análise que nos ajude a entender os possíveis aspectos e os significado da presença desse animal nas representações artísticas do Medievo e, conseqüentemente, qual seria a moral transmitida ao imaginário das pessoas que viviam naquele período. Assim, falaremos do seu aspecto histórico e da sua figura que transcenderia considerá-lo, somente como um mero elemento da natureza.

Destarte, conforme Pastoreau (2012), o cervo, do ponto de vista do uso que se fez da sua figura, mudou seu aspecto no decorrer dos séculos. Pois, desde a Antiguidade Clássica o cervo não era um animal apreciado pelos caçadores que pertenciam à nobreza, mas, ao contrário, era considerado um animal fraco cuja carne era mole e não higiênica e que também não era quase usada nas mesas dos patrícios. Contudo,

No medievo cristão muda tudo. Desde o começo a caça ao cervo adquire prestígio e, a partir do século XII, torna-se a caçada real por excelência. Nesta promoção do cervo, a posição do *Physiologus* e da literatura zoológica é fundamental, da mesma forma daquela dos clérigos. Para a igreja, inimiga de cada tipo de caça, aquela ao cervo é o mal menor: de fato é menos selvagem da caça à urso ou ao javali pelo motivo que não termina com um corpo a corpo cruel entre o homem e a besta. Inclusive, causa menos mortos seja entre os homens e seja entre os cachorros, não danifica muitos as culturas, provoca menos barulhos, e termina quase sempre por causa do cansaço dos homens, dos cachorros e dos animais selvagens. [...]. Resumindo, é um tipo de caça mais mensurada e civil. Valorizando o cervo, julgado medroso e de pouco interesse pelos antigos, e rebaixando o urso e o javali, que eram muitos venerados entre os guerreiros celtas ou germanos, os bestiários e os tratados de arte venatória contribuíram progressivamente a inverter a hierarquia da caça e a impor o cervo como uma caçada real e principesca³⁰. (PASTOUREAU, 2012, p. 71-72, tradução nossa)

³⁰ Nel Medioevo cristiano cambia tutto. Fin dall'inizio la caccia al cervo acquista prestigio e, a partire dal XII secolo, diventa la caccia regale per eccellenza. In questa promozione del cervo, il ruolo del *Physiologus* e della letteratura zoologica è fondamentale, al pari di quello dei chierici. Per la chiesa, nemica di ogni tipo di caccia, quella al cervo è il male minore: infatti è meno selvaggia della caccia all'orso o al cinghiale perché non si conclude con un corpo a corpo cruento fra l'uomo e la bestia. Inoltre causa meno morti sia tra gli uomini sia tra i cani, non danneggia troppo i campi, provoca meno chiasso e fetori e finisce per lo più a causa della stanchezza degli uomini, dei cani e della selvaggina. [...]. Insomma, è un tipo di caccia più misurata e civile. valorizzando il cervo, giudicato pauroso e di scarso interesse dagli antichi, e declassato il cinghiale e l'orso, fin troppo venerati dai guerrieri celti e germani, i bestiari e i trattati di arte venatoria hanno quindi progressivamente contribuito a invertire la gerarchia della caccia e imporre il cervo come selvaggina regale e principesca.

Dessa forma, considerando o relato de Pastoreau (2012), e relacionando-o com aquilo que consta na alegoria sem levar em consideração as escritas contidas nela, poderíamos estar diante de uma contradição, ou seja, por que Nicholaus ou seus mandatários teriam utilizado a figura do cervo como animal a ser caçado por Teodorico quando nos tempos do Rei nenhum nobre era hábito a caçar este tipo de animal? Essa pergunta abre a várias possibilidades de respostas, como também poderia levar a uma visão anacrônica do fato.

Assim, podemos fazer uma primeira consideração: que os autores tiveram sim a intenção de desonrar a figura de Teodorico, e que a caça ao cervo na sua forma de animal de pouca virtude, poderia ser uma perspectiva para dar uma visão do Rei não à altura da sua posição social de soberano duma nação. No entanto, esse aspecto poderia ser controverso, pois dificilmente essa forma de ver a metáfora poderia ser entendida com o sentido proposto, devido ao anacronismo com o qual estruturamos esse pensamento. Isso pelo motivo que devemos considerar que a maioria do povo daquela época, não teria o conhecimento da transformação da trajetória do cervo ao longo do tempo, como foi relatado antes e, conseqüentemente, essas pessoas não veriam no cervo algo de estranho relacionado à caça praticada pelo Rei, ao contrário, o que consta representado poderia passar a imagem da força e de coragem do Rei.

Destarte, podemos pensar também que os autores da obra nem pensaram ao uso da figura do cervo no sentido proposto, mas valeram-se, de outra forma, da possível interpretação do imagético do animal. Assim, considerado o período e o contexto no qual a obra está inserida, contaram com o aspecto religioso que o animal carrega consigo, isso, como já foi acenado, seria confirmado pelas escritas presentes na alegoria, na qual os animais presentes são citados de forma explícita. Dessa forma, abriremos agora a uma segunda perspectiva, que considera a figura do cervo do ponto de vista do seu significado religioso, colocando o animal num diferente cenário. Trataremos assim alguns pontos que são relacionados à moralidade religiosa do cervo, a qual poderia explicar melhor a representação desse animal presente na fachada da *Basilica di San Zeno*.

Nesse sentido, começamos utilizando como fontes alguns trechos contidos na Bíblia para encontrar passos referentes ao cervo, os quais nos ajudarão na análise do significado religioso do animal. Logo, observamos como nos salmos, o animal é relatado: “Como a corça bramindo por águas correntes, assim minha alma está bramindo por ti, ó meu Deus!” (BÍBLIA DE JERUSALEM, Salmo, 42, 2). Numa primeira interpretação deste salmo, observamos o que é reportado na obra de Figerio (2014), o qual, escreve que entre as numerosas alusões que têm como protagonista o cervo, esta é aquela que mais foi utilizada pelos estudiosos e escritores cristãos. Diante disso, o autor, na sua interpretação, mostra como no pensamento religioso do

tempo, o animal seria a representação do homem cristão, enquanto a água, com suas funções purificadoras representaria a figura de Deus.

Além disso, procuramos qual seria outra chave de leitura para interpretar o que o fragmento bíblico nos propõe. Neste sentido, outra interpretação que Frigerio (2014) faz, é que o cervo seria o animal que representaria cada fiel, qualquer pessoa que estaria na procura de Deus, especialmente de quem se encontra na expectativa do batismo. Assim, o autor relata que durante o cerimonial próprio deste sacramento, fazendo referimento a uma antiga tradição, em várias épocas durante a vigília pascal, o Salmo 42 era cantado pelas pessoas que se aproximavam ao batismo. De tal forma, podemos interpretar a grande presença da figura do cervo reproduzida em proximidades das fontes batismais³¹.

Outra interpretação, é aquela que podemos encontrar em Ciccicarese (2002), a qual cita a Exposição dos Salmos de Cassiodoro que diz:

[...]. Ao cervo, se sabe, é assimilável o homem. [...]. Mas, não em vão, este animal é comparado aos fiéis: primeiramente é inocente, em seguida é muito veloz, na terceira forma é sedento de ardente desejo. Arrasta fora as serpentes com os narizes e depois havê-las devoradas, animado pelo veneno que o queima, precipita-se à fonte das águas na máxima velocidade possível. Ama de fato se saciar de água doce e puríssima. A bela comparação com este animal excita ardentemente o nosso desejo; e assim, quando tomamos o veneno da serpente antiga e somos incendiados pelo seu fogo, precipitamo-nos rapidamente à fonte da divina misericórdia, de modo que aquilo que se contrai com a adversidade do pecado, seja derrotado da pureza do doce bebida.³² (CASSIODORO, 2002, p. 323-325, tradução nossa).

Neste caso, a análise do texto que Ciccicarese (2012) faz é fortemente simbólica, sendo que o primeiro animal a ser citado na Bíblia é a serpente, a qual no tempo, seria reconhecida como a representação do pecado. Neste sentido, escreve a autora, segundo os exegetas o cervo seria a representação de Cristo, “aquele que matou a serpente que seduziu Eva” (ORIGENE, *apud* CICCARESE, 2002, p. 315, tradução nossa). Assim, sendo a figura da serpente assimilável ao pecado, da mesma forma na alegoria do cervo no ato de matar a serpente, vemos a figura de Cristo que com a suas atitudes livraria o mundo dos pecados.

Uma outra interpretação simbólica é aquela com a qual Frigerio (2014) se refere ao cervo como paradigma do ser humano e seus vícios, quer dizer,

³¹Cfr.: O *Battistero lateranense*, adjacente à *Basilica di San Giovanni in Laterano*. Disponível em:

<<http://www.divinarivelazione.org/la-nascita-alla-fede-il-battistero-lateranense/>>. Acesso em: 10 fev. 2017

³² Al cervo, si sa, è assimilato l'uomo [...]. Ma, non invano questo animale è paragonato ai fedeli: per prima cosa è innocente, poi è velocissimo, in terzo luogo è assetato di ardente desiderio. Trascina fuori i serpenti con le narici e quando li ha divorati, spinto dal veleno che lo brucia, si precipita alla fonte delle acque con la massima velocità possibile. Ama infatti saziarsi di acqua dolce e purissima. Il bel paragone con questo animale eccita ardentemente il nostro desiderio; e così, quando assumiamo il veleno del serpente antico e siamo arsi dal suo fuoco, precipitiamoci subito alla fonte della divina misericordia, affinché ciò che si contrae con l'avversità del peccato sia vinto dalla purezza della dolcissima bevanda. (CASSIODORO, 2002, p. 323-325).

[...] a alma do crente anela a Deus, mas a carne é fraca, e pode cair no pecado, vítima da tentação. Então o cervo deve fugir, correndo mais rápido dos lobos, subtraindo-se às presas dos leões, evitando as flechas dos caçadores [...]. Pois escapar frente as ameaças do mal não é covardia, assim, se não se têm outras armas, se temos a consciência dos nossos limites, conhecemos quanto o nosso adversário é feroz [...] ³³. (FRIGERIO, 2014, p. 79, tradução nossa)

Considerando as palavras do autor, podemos interpretar o animal contido na alegoria, como o homem que permanecendo no pecado, estaria sujeito ao perigo. Entretanto, a única solução seria fugir, evitando de ser preso nas armadilhas do mal. Isso não seria covardia, mas sinal de inteligência, a qual, o levaria fora das angústias. Assim, poderíamos dizer que, na obra de Nicholaus tudo isso seria representado considerando a figura do cervo como aquela do homem que estaria fugindo do pecado, nesse caso representado por Teodorico, e, esse fugir do pecado o levaria à salvação, ao contrário do que aconteceria com o pecador, que seria conduzido para o inferno.

Essa visão, poderia ser confirmada por uma lenda na qual, segundo Palmese ([201-]), Teodorico seria representado como a expressão do mal, que na sua perseguição ao cervo, entenderia que o animal que está cavalgando seria uma figura guiada pelo demônio, da qual não teria mais controle e que o estaria levando para o inferno. O inferno que, como relatado acima por Dalle Mule (2016) seria representado na alegoria junto com o demônio que estaria agarrando os cifres do cervo.

Outra lenda que valorizaria a hipótese da luta entre o bem e o mal, relacionando o mal ao inferno, conta que no tempo passado as mães que se deparavam na frente da obra, haviam o hábito de esfregar a superfície da alegoria usando pedaços de pedra que se encontravam no solo. Dessa forma, devido à concentração de enxofre que se encontra na composição da pedra, o atrito entre os dois minerais provocaria o resultado que os filhos pudessem perceber “o odor do inferno” ³⁴, ou seja, o mau cheiro emanado pela reação devida à fricção entre as pedras, representaria o que se encontraria entrando no inferno. Assim, contando a história, as mães colocariam os próprios filhos em frente aos perigos provocados pelo desrespeito dos ditames cristãos.

Diante dessas interpretações, que são apresentadas seguindo um ponto de vista ligado a religião católica, podemos tentar uma comparação com o simbolismo que estaria atrás da obra

³³ [...] l'anima del credente anela a Dio, ma la carne è debole e può cadere in preda al peccato, vittima della tentazione. E allora il cervo può fuggire, correndo più veloce dei lupi, sottraendosi alle fauci del leone, scansando le frecce dei bracconieri [...]. Perché scappare davanti alle minacce del male non è codardia, se non si hanno altre armi, se si ha la consapevolezza dei propri limiti e si conosce la ferocia dell'avversario [...]. (FRIGERIO, 2014, p. 79)

³⁴ Cfr.: Quanto sei “bárbaro”? – parte 2 – I Goti in Italia. Disponível em: <<http://lastoriaviva.it/quanto-sei-barbaro-parte-2-i-goti-in-italia/>>. Acesso em: 10 fev. 2018

de Nicholaus. Deduzimos assim que, com a alegoria que mostra Teodorico perseguindo o cervo, os autores queriam repassar um significado moral e religioso, ou seja, conforme Frigerio (2014), nenhum homem pode almejar de ser superior a Deus e que o não respeito dos preceitos que constituem as bases do ser cristão, suscitaria consequências apavorantes. Além disso, podemos pensar também que, a forma de recorrer ao medo para obter obediência e respeito das regras, seria, seguindo o pensamento de Delumeau (2009), uma formula que poderia ter sido usada para atingir os resultados esperados pelas autoridades religiosas da época no que se refere aos comportamentos dos fiéis.

3.3 As imagens do dragão e do capricórnio presentes na fachada da Basílica: aspectos simbólicos e suas representações na perspectiva de Nicholaus

Nesse ponto do nosso terceiro capítulo, direcionamos o foco da nossa pesquisa sobre outras efígies presentes na fachada da *Basilica di San Zeno*. Trata-se da representação de um dragão e de um capricórnio que se encontram esculpidas na parte da estrutura a forma de arco assentada sobre o portal de entrada da Basílica conforme podemos observar nas figuras 15, 16 e 17.

Fig. 15 – Arco da entrada da *Basilica di San Zeno*, séc. XII



Fonte: Autoria própria (2018)

Fig. 16 – Figura do dragão, séc. XII



Fonte: Autoria própria (2018)

Fig. 17 – Figura do capricórnio, séc. XII



Fonte: Autoria própria (2018)

Dessa forma, por meio de nossa análise das figuras do dragão e do capricórnio, procuramos conhecer seus significados simbólicos no contexto da época. Além disso, a razão pela qual Nicholaus e/ou as autoridades que encomendaram os feitos presentes na basílica, quiseram posicionar essas figuras nesse lugar específico no qual elas se encontram. Uma vez que, suas localizações, nos deixa curiosos em razão de ser numa posição quase escondida numa primeira visão. Isso por causa desses feitos serem encobertos, em sua perspectiva frontal, pelas colunas que suportam a estrutura do arco. Dessa forma, para distinguir melhor as figuras, torna-se necessário pôr-se debaixo das obras e levantar a vista no sentido vertical numa posição

desconfortável. Essa particularidade, no que diz respeito à localização das obras, pode ser constatada se compararmos a localização dessas duas figuras com o posicionamento das outras presentes na fachada, as quais são expostas para permitir uma visão frontal que facilita enxergar melhor os feitos.

Dando continuidade ao que concerne nossa pesquisa, concentramos nossa atenção para entender qual seria o sentido, por parte dos autores, do uso da imagem desses animais fantásticos. Assim, tratando-se de figuras reproduzidas no âmbito de uma igreja, procuramos nelas quais seriam os possíveis nexos com a religião cristã. Nesse sentido, constatamos que o dragão é um dos animais mitológicos mais representados nos relatos que acompanham, desde a antiguidade, a formação cultural dos mais variados povos da terra. Notamos que, essa figura, já aparece relatada nas Escrituras Sagradas, sendo protagonista em várias circunstâncias desses textos.

No entanto, é nos Bestiários Medievais que sua presença ocorre de forma marcante. Nesse sentido, o dragão não é relatado nas formas de um animal quimérico, mas representaria um ser verdadeiro que se encontra em qualquer lugar e circunstância. É um animal que incute medo, considerado o rei das serpentes. Nesses textos é encontrado nas vozes que se referem a esses animais e é apresentado como um ser que aterroriza, seria a maior das serpentes, sendo seu corpo víscido e provido de cauda. Em certos casos, sua aparência é mais assustadora ainda, possui uma crista nas costas e asas que lhe consentem de voar. As patas são gigantescas, com grandes garras para destruir as presas. Sua boca e suas orelhas podem cuspir fogo, dispõe de cauda e língua bifurcadas, seu corpo, além de ser víscido, é cheio de pústulas e solta um fedor horrível. Seu olhar é fixo e terrificante, encontrando-se, muitas vezes, com mais de uma cabeça. Pode parecer um ogro que ao mesmo tempo baba, cuspe, vomita, engole, destrói, espedaça e devora. Em certas situações se torna dono das águas, que por causa da sua ira podem transbordar. Também é conhecido como o guardião das montanhas e dos tesouros, é imprevisível e quase invencível. Pode correr mais rápido de qualquer outro animal, rastrear nos terrenos e se esconder entre as rochas, nadar embaixo das águas, voar, tornando-se partícipe dos três mundos da natureza, o terrestre, o celeste e o subterrâneo (PASTOUREAU, 2014).

Essa é a forma com a qual os textos do Medievo apresentavam o dragão. Um monstro tão maléfico que somente um santo ou um herói poderiam derrotá-lo. Em muitas obras presentes em várias igrejas, encontramos representada a luta entre santos (Miguel, George, Margarida, entre outros menos conhecidos) e o dragão. Nesses feitos, o dragão é retratado dominado pela bravura dum valente que combate com ele uma luta entre o bem e o mal, o qual, dependendo dos casos, seria a representação do Diabo, do pecado, do paganismo ou da heresia. Dessa forma,

a mensagem que se percebe olhando essas obras, é que o Dragão se caracteriza não como uma ameaça pelo corpo, mas um perigo pela alma. Logo, em vários feitos artísticos que representam um dragão derrotado, encontramos também a figura do animal vencido pelos clérigos, os quais quase sempre estão pisando na sua cabeça, simbolizando a dominação da igreja sobre o mal. (PASTOUREAU, 2014).

Nessa continuidade, no que diz respeito ao posicionamento da representação desse ser maléfico, podemos entender que colocá-lo na entrada da Basílica poderia simbolizar o mal que estaria sempre presente nos eventos da vida. Assim, no caso de nossa investigação, poderíamos pensar que naquela localização específica, a figura do dragão serviria para indicar o ponto de ruptura entre o bem e o mal. Pois, quem entra na igreja, aceitando seus significados teológicos e simbólicos, concordaria em fazer parte de uma comunidade protegida dos perigos originados pela proximidade com os malefícios do demônio.

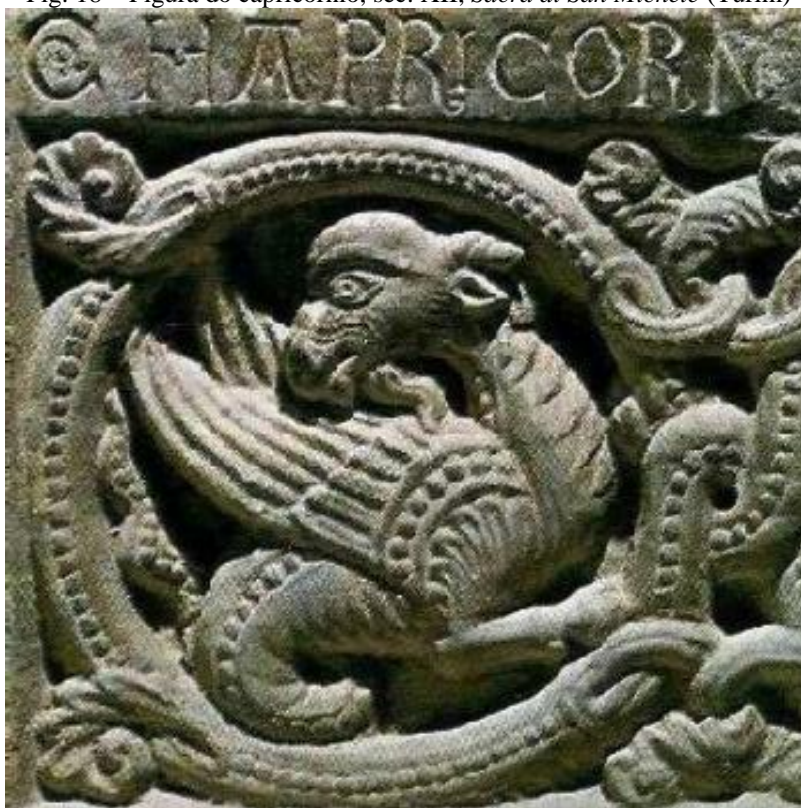
Entretanto, a mesma perspectiva de interpretação dada ao dragão, resulta de difícil atuação se relacionada à outra imagem que estamos tratando. Nesse sentido, a figura do capricórnio é um sujeito que não encontramos nos Bestiários tradicionais, com isso devemos procurar sua possível interpretação em outros contextos. Ademais, para definir que efetivamente se trataria da imagem do capricórnio, necessitamos de algumas referências que nos confirmem que é próprio esse animal fantástico, aquele reproduzido no lugar que estamos tratando. Uma vez que, a imagem de sua constituição corporal, teria alguns pressupostos no que se refere à figura do capricórnio, porém a mesma apresenta algumas particularidades que não se encontram como características do paradigma desse animal.

No entanto, o capricórnio seria um animal que na tradição antiga corresponderia ao peixe-cabra, por ser seu corpo na parte anterior a forma de cabra e na posterior de um peixe ou uma serpente. Assim, a representação que se encontra na fachada da *Basilica di San Zeno*, de acordo com a figura 17, aproximar-se-ia à figura do capricórnio, pois sua cabeça seria consoante com a do bode e suas patas e suas unhas são típicas de uma cabra. Da mesma forma, sua parte posterior do corpo está de acordo com a de uma serpente/dragão. Todavia, o animal representado por Nicholaus é dotado de asas, particularidade essa, que não encontramos em outras representações do animal que estamos tratando.

Assim, fomos procurando se o que nos parecia um capricórnio, na verdade era mesmo o sujeito que nos indicamos. Descobrimos assim, que foi numa das intervenções de Nicholaus como escultor, precedentemente à sua presença na construção da fachada da *Basilica di San Zeno*, que encontramos a confirmação que o feito esculpido em Verona era próprio o símbolo do capricórnio. Essa prova a obtemos depois de ver uma representação parecida esculpida na

pedra do portal na *Sacra di San Michele*, em província de Turim na região do Piemonte na Itália. Esse feito faz parte de um conjunto no qual se encontram todos os signos do zodíaco, bem como são representados os das constelações. Que se trate do capricórnio, o entendemos da escrita que o autor gravou na superfície da pedra para identificar cada um dos signos do zodíaco e os outros símbolos que acabamos de citar. Nesse sentido, podemos constatar o que mencionamos, na figura 18, a qual apresenta a imagem do símbolo do capricórnio com a escrita do nome gravada na parte superior.

Fig. 18 – Figura do capricórnio, séc. XII, *Sacra di San Michele* (Turim)



Fonte: internet (2019)

Uma vez confirmada nossa suposição, nos resta agora entender o sentido pelo qual a figura do capricórnio foi colocada naquele lugar. Além disso, se existe uma conexão entre a imagem do dragão e do capricórnio. Assim, no que diz respeito a sua simbologia, o capricórnio, do mesmo modo que todos os outros signos do zodíaco, tem sua origem na observação do espaço cósmico, o qual desde a antiga cultura dos babilônios foi carregado de inúmeras representações entre as quais as estrelas sempre tiveram uma grande importância. Nesse tempo, o posicionamento delas foi ordenado em singulares grupos, e foi utilizado como ponto de orientação nos movimentos dos povos.

Nesse sentido, foram os Gregos que desenvolvendo o saber dos antigos sacerdotes de Babilônia, definiram o céu e o adaptaram às próprias necessidades. Além disso, usando as

figuras mitológicas conhecidas no momento, relacionando-a com grupos de estrelas delineando desse modo, um sistema de orientação que ainda está presente no nosso tempo. Assim, cada grupo de estrelas passou a representar uma figura particular, cada uma carregando seu significado. Entretanto, a observação do céu estrelado não se limitou a mera necessidade de orientação, mas pela influência da cultura da Babilônia, abriu-se espaço a um outro interesse, já que, a influência que os astros teriam sobre os seres humanos, bem como sobre os acontecimentos terrenos, abrindo, dessa forma, o espaço à prática da profecia. Destarte, entendemos que a Astronomia e a Astrologia foram aspectos que têm sua origem na mesma fonte, ou seja, o estudo do céu. (BLUME, 2001,).

Portanto, depois de entendermos a proveniência desse símbolo, verificamos se a figura do capricórnio teria algo de significativo no que se refere aos aspectos religiosos. Nesse sentido, vemos como essa figura astro-mitológica aproximar-se-ia à figura do diabo, isso a começar da sua forma mais proeminente, ou seja, mostrar-se como um cabro, animal que desde o início do cristianismo foi indicado como um dos símbolos do mal. Nesse sentido, Lúcifer e os anjos caídos se assemelhariam ao cabro o qual com o tempo foi sempre mais colocado perto da figura do demônio. Esse animal, ao longo da Idade Média, tornou-se o símbolo do pecado e do pecador, chegando a representar a figura de satanás por excelência, a imagens da perversão e da perdição. (CICCARESE, 2002).

Uma outra perspectiva que se refere ao simbolismo do capricórnio e suas semelhanças com o bode, nos é dada por Varandas (2006), a qual, na sua análise, fala a respeito do “bode e da sua significação simbólico-alegórica como animal associado ao diabo e ao pecado capital da luxúria”. No relato, relaciona o animal com o judaísmo: “De facto, na Idade Média, a cabra podia representar o Judaísmo e o deus dos judeus, eles próprios entendidos como seres demoníacos”. Assim, seguindo o raciocínio da autora, possibilitar-se-ia uma ampla discussão relacionada a esse viés, entretanto não queremos nos debruçar nesse campo que necessitaria de uma mais ampla e detalhada pesquisa.

Nesse contexto, em referimento às fontes que poderiam ter inspirado Nicholas na escolha das formas com as quais apresentar as obras citadas, necessitamos de uma atenção particular ao assunto. Nesse sentido, suspeitamos relativamente ao raciocínio se os Bestiários foram a fonte primária de inspiração dos artistas no que diz respeito à imagética dos animais representados. Nessa perspectiva, precisamos de cautela para não cair no anacronismo que esse pensamento poderia trazer consigo, já que, segundo as reflexões de Muratova (1983), essa tipologia de produção bibliográfica, nas formas amplas que hoje a conhecemos, teve sua propagação num período posterior ao que estamos tratando como objeto na nossa análise.

À vista disso, em referimento às fontes das quais atingir as figuras do dragão e do capricórnio representados na *Basilica di San Zeno*, supomos que Nicholaus não tivesse a disposição as imagens dos animais nas formas que terminamos de apresentar. Assim, pensamos que a maneira com a qual as imagens foram reproduzidas, possa ser fruto de sua fantasia desenvolvida dentro do imaginário da época, bem como de sua fase de aprendizagem prática em seguida a sua presença nos lugares de construção das igrejas.

Para concluirmos nosso capítulo, podemos dizer que encontramos no significado simbólico do dragão e do capricórnio, em consequência de sua relação com a figura do demônio, o motivo do posicionamento desses animais na entrada da Basílica. Constatamos também, a dificuldade que se encontra na tentativa de interpretar o sentido dos feitos representados na igreja. Da mesma forma, percebemos como a possibilidade de cair facilmente numa análise distorcida do real intuito dos autores na elaboração de suas obras, seja uma das atenções maiores a serem prestadas no enfrentamento desses trabalhos de pesquisa.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento do presente estudo possibilitou uma análise a respeito da formação das igrejas de Estilo Românico e sua difusão em variadas áreas da Itália, num determinado momento da Idade Média. Nesse sentido, depois de uma visão generalizada dessas construções, aprofundamos nosso interesse nas igrejas que se encontram numa área específica do Norte da Itália. Nessa perspectiva, a *Basilica di San Zeno* situada na cidade de Verona, foi a igreja da qual examinamos os feitos artísticos que se encontram na sua fachada, com foco nos que estão localizados aos arredores da porta de entrada. Nesse sentido, procuramos entender a importância da presença de Nicholaus, o criador dessas obras, que foi um autor conhecido por ter atuado, na sua atividade de escultor, em várias igrejas do Norte da Itália e da Alemanha.

Nessa continuidade, nosso interesse principal foram as obras nas quais são representadas figuras de animais que são reproduzidas, seja nas suas formas verdadeiras, bem como fantástica. Assim, foram analisados animais retratados em duas circunstâncias diferentes: na primeira, tratamos da figura do cervo que faz parte de um complexo alegórico dividido em quatro cenas distintas, na segunda, de dois animais fantásticos, o dragão e o capricórnio, que são representados de forma isolada na entrada da basílica. Em vista disso, dissertamos a respeito do significado simbólico desses animais, na perspectiva de entender qual poderia ter sido a função dele no âmbito do cristianismo do tempo. Aprofundamos isso, tendo em vista quanto o imaginário simbólico era presente naquela época do Medievo, e quanto poderia ter influenciado o pensamento da população que frequentava as igrejas.

Consequentemente, acreditamos ter atendido os objetivos propostos na seção de introdução da nossa monografia, que a saber eram: relatar o que seria o Estilo Românico e o desenvolvimento desse viés arquitetônico e artístico relativamente à sua presença na Europa. Verificando de que modo essa arte de construção evoluiu também na Itália e principalmente no Norte desse país. Da mesma forma, conseguimos explicar o contexto da *Basilica di San Zeno*, ou seja, a estrutura para a qual era voltado nosso estudo, esclarecendo os aspectos principais da formação da igreja, relatando como se deu sua formação e quanto essa estrutura é importante pelo conhecimento do ponto de vista artístico da época.

Pois, na análise de sua fachada esculpida, que foi o ponto fundamental do nosso trabalho, descobrimos quanto a figura de Nicholaus, um dos autores das obras, sua formação cultural e suas capacidades arquitetônicas, tornaram-se marcantes na criação desse feito ligado a religiosidade cristã. Doutro lado, conseguimos demonstrar quanto essa igreja, além do seu

significado religioso, sempre foi uma realidade importante na vida econômica, social e cultural da cidade de Verona.

Por fim, respondemos aos propósitos daquilo que era o objetivo primário da nossa produção, isto é, relatamos sobre o motivo pelo qual, em um determinado período da Idade Média, autores usaram figuras de animais nas representações presentes nos edifícios de cunho religioso. Além disso, endereçamos nossa atenção a uma alegoria atribuída a Nicholaus, na qual são representadas figuras de animais, estudando seus hipotéticos sentidos narrativos. Bem como, nos debruçamos sobre os aspectos simbólicos do dragão e do capricórnio, dois animais míticos presentes no contexto da fachada da Basílica, igualmente atribuídos ao mesmo autor.

Portanto, consideramos nossa pesquisa bastante relevante para o meio acadêmico brasileiro, tendo em vista à escassez de produções em língua portuguesa no que se refere a esse tipo de assunto. Da mesma forma, acreditamos na importância do tema que pesquisamos, se o observamos no que diz respeito à sociedade, considerando quanto, a religião que permeava o ambiente naquele tempo, ainda está presente na atualidade nos vários vieses que podemos encontrá-la. Pois, sem um adequado conhecimento das formas culturais que baseiam os elementos que, por muitas pessoas, são considerados primordiais no que se refere ao desenvolvimento da nossa sociedade, teremos dificuldade em entender os processos que levaram nossa civilização a essa condição, entendida do ponto de vista moral, ético, social, intelectual e cultural.

Além disso, esse trabalho foi muito importante pelo nosso crescimento acadêmico, considerando as áreas do saber que foram envolvidas na nossa pesquisa, para conseguir as informações necessárias para nossos fins. Da mesma maneira, esse estudo permitiu ampliar nossa perspectiva em relação a capacidade da interpretação dos símbolos que são presentes no nosso imaginário e que acompanham cada momento de nossa vida.

Assim, imaginamos uma futura evolução da nossa pesquisa, com a perspectiva de entender quais seriam as influências e as presenças, de traços culturais de povos que são considerados alheios ao que tratamos através do estudo atual. Isso, com a expectativa de compreender quais seriam outros possíveis vieses no que diz respeito ao significado dos feitos artísticos nos quais são reproduzidas figuras de animais.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARSLAN, Edoardo. Due chiarimenti nella basilica ambrosiana. **Bollettino d'arte**. Ministero della Pubblica Istruzione Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti. Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1956. Ano 41, serie 4, n. 2 abr-jun, p. 104-108. Disponível em: <http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/export/BollettinoArteIt/sito-BollettinoArteIt/Contributi/Editoria/BollettinoArte/Fascicoli/Fascicoli-Serie-IV/visualizza_asset.html_1287661593.html>. Acesso em: 22 dez. 2018.

BARBON, Ferdy Hermes. I libri di Pietra. **Atti e memorie dell'accademia di Treviso**. Treviso, Ateneo di Treviso, 2009. Nova série, n. 25, ano acadêmico 2007-2008. Disponível em: <https://www.academia.edu/6734458/I_LIBRI_DI_Pietra>. Acesso em: 03 jan. 2017.

BARBOSA, Edival Gomes; FREITAS, Karine Macêdo; PEREIRA, Jéssica de Souza. Herança dos topônimos latinos: um olhar atento sobre a influência latina em topônimos da África e Ásia. **Nonada: Letras em Revista**, Porto Alegre, RS, Brasil, v. 2, n. 21, out. 2013. Disponível em: <<https://seer.uniritter.edu.br/index.php?journal=nonada&page=article&op=view&path%5B%5D=780&path%5B%5D=507>>. Acesso em: 27 dez. 2018.

BASILICA DI SAN ZENO MAGGIORE. Disponível em: <<http://www.basilicasanzeno.it/>>. Acesso em: 27 dez. 2018.

BÍBLIA DE JERUSALEM. Disponível em: <<https://mega.nz/#!AddQGDrS!8RIRRoUc2TG4C2yeSxTAnUCMpbzgb2HKFIDidcDIw>>. Acesso em: 01 jun. 2019.

BLUME, Dieter. Gli astri egli dèi: astronomia, astrologia e iconografia dai Greci all'Europa medievale. Em: SETTI, Salvatore (Org.). **Storia Cultura Arte Società**. Torino: Einaudi, Vol. 3. 2001. p. 861-888.

BLUME, Dieter. Animali, demoni e uomini nella volta celeste: le costellazioni nel Medioevo. Em: GERUZZI, Salvatore (Org.). **Uomini, demoni, santi e animali tra medioevo ed età moderna**. Pisa – Roma: Fabrizio Serra Editore, 2010. p. 85-101.

BRENK, Beat. Originalità e innovazione nell'arte medievale. Em: CASTELNUOVO, Enrico; SERGI, Giuseppe (Org.). **Arti e storia nel Medioevo: Tempi Spazi Istituzioni**. Torino: Giulio Einaudi, v. 1, p. 3-69, 2002.

CARDINI, Franco. Alla ricerca di un codice interpretativo. Em: _____ **Mostri, belve, animali nell'immaginario medievale**. Rivista Abstracta, Roma, n. 44, p. 42-47, abr. 1986. Reproduzido em Airesis na sessão: Il giardino dei Magi. Disponível em: <<http://web.mclink.it/MH0077/IlGiardinoDeiMagi/Giardino%201/cardini%201.htm>>. Acesso em: 29 abr. 2019

CASSIODORO, Esposizione dei Salmi. Em: CICCARESE, Maria Pia (Org.). **Animali simbolici: Alle origini del bestiario cristiano**. Bologna: EDB, v. 1 (agnello – gufo). p. 322-325, 2002.

CICCARESE, Maria Pia. (Org.). **Animali simbolici**: Alle origini del bestiario cristiano. Bologna: EDB, 2002.

CRIVELLO, Fabrizio. Pubblici. Em: CASTELNUOVO, Enrico; SERGI, Giuseppe (Org.). **Arti e storia nel Medioevo**: del vedere: pubblici, forme e funzioni. Torino: Giulio Einaudi, v. 3, p. 472-476, 2004.

DALLE MULE, Anna. **La cavalcata infernale di Teodorico**: uno studio iconografico. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität, München, 2016. Disponível em: <https://edoc.ub.uni-muenchen.de/20344/1/Dalle_Mule_Anna.pdf>. Acesso em: 15 set. 2017

DE LIBERA, Alain. **A filosofia medieval**. Tradução de Nicolás Niyemi Campanário, Yvone Maria de Campos Teixeira da Silva. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola. 2004

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800**: Uma cidade sitiada. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média e o nascimento do Ocidente**. 2. ed. São Paulo, Editora Brasiliense, 2001. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/veralima/historia_arte/Hilario-Franco-Jr-A-Idade-Media-PDF.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2019.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **Os três dedos de Adão**: ensaio de mitologia medieval. São Paulo: Edusp, 2010.

FRANCO, Tiziana. Note sulla policromia della. Em: BUTTURINI, Francesco; PACHERA, Flavio (Org.). **San Zeno Maggiore a Verona**: Il campanile e la facciata. Restauri, analisi tecniche e nuove interpretazioni. Verona: Istituto Salesiano San Zeno, p. 379-390, 2016. Disponível em: <https://www.academia.edu/26527543/Note_sulla_policromia_della_facciata_in_San_Zeno_Maggiore_a_Verona._Il_campanile_e_la_facciata._Restauri_analisi_tecniche_e_nuove_interpretazioni_Verona_2016_pp._379-390>. Acesso em: 19 dez. 2018.

FRIGERIO, Luca. **Bestiario medievale**: Animali simbolici nell'arte Cristiana. Milano: Ancora, 2014.

FUNARI, Pedro Paulo; CARVALHO, Aline Vieira de. Cultura Material e Patrimônio Científico. Em: GRANATO, Marcus; RANGEL, Marcio F. (Org.). **Cultura Material e Patrimônio da Ciência e Tecnologia**. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST, p. 3-13, 2009. Disponível em: <<http://www.mast.br/projetovalorizacao/textos/livro%20cultura%20material%20e%20patrim%C3%B4nio%20de%20C&T/2%20ARTIGO%20Pedro%20Paulo%20Funari.pdf>>. Acesso em: 19 ago. 2019.

GANDOLFO, Francesco. La facciata scolpita. Em: PIVA, Paolo (Org.). **L'arte medievale nel contesto 300-1300**: Funzioni, iconografia, tecniche. Terceira edição. Milano: Jaca Book, p. 79-104, 2015.

GENNARI, Mario. Dal romanico al gotico: teologia, architettura, pedagogia. **Studi sulla formazione**, Firenze, ano 19, n. 2, pag. 59-73, 2016. Disponível em: <<http://www.fupress.net/index.php/sf/article/view/20203>>. Acesso em: 14 dez. 2018.

GOMBRICH, E. H. **História da arte**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2011

GOSEBRUCH, Martin. L'arte di Nicholaus nel quadro romanico europeo. Em: ROMANINI, Angiola, Maria. (Org.). **Nicholaus e l'arte del suo tempo**: in memoria di Cesare Gnudi. Atti del seminario (Ferrara, 1981), vol. 1, Ferrara, 1985, p. 113-149.

GUERREAU, Alain. Il significato dei luoghi nell'Occidente medievale: struttura e dinamica di una "spazio" specifico. Em: CASTELNUOVO, Enrico; SERGI, Giuseppe (Org.). **Arti e storia nel Medioevo**: Tempi Spazi Istituzioni. Torino: Giulio Einaudi, v. 1, p. 201-239, 2002.

GUERREAU, Alain. Stabilità, via, visione: le creature e il Creatore nello spazio medievale. Em: CASTELNUOVO, Enrico; SERGI, Giuseppe (Org.). **Arti e storia nel Medioevo**: del vedere: pubblici, forme e funzioni. Torino: Giulio Einaudi, v. 3, p. 165-197, 2004.

IL GOTICO. p. 294-321. Disponível em: <https://www.laterza.it/indici/9788842115526_capitolo.pdf>. Acesso em: 24 dez. 2018.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1406/1274>>. Acesso em: 05 ago. 2019.

JONES, Siân. **The Archaeology of Ethnicity**: Constructing identities in the past and present. London: Routledge, 1997. Disponível em: <<http://karant.pilsnerpubs.net/files/Jones.pdf>>. Acesso em: 09 ago. 2019.

L'ARTE ROMANICA. p. 356-583. Disponível em: <https://www.laterza.it/indici/9788842116110_capitolo.pdf>. Acesso em: 14 dez. 2018.

LE GOFF, Jaques. **O imaginário Medieval**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

LYON, R, Henry. (Coord.). **Dicionário da Idade Média**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. Disponível em: <<https://professordiegodelpasso.files.wordpress.com/2016/05/h-r-loyon-diccionc3a1rio-da-idade-mc3a9dia.pdf>>. Acesso em: 28 jan. 2018.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, nº 45, p. 11-36, 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519.pdf>>. Acesso em: 05 ago. 2019.

MEZZALIRA, Francesco. **Le immagini degli animali tra scienza, arte e simbolismo**: Elementi di zooiconologia. Costabissara (Vicenza): Angelo Colla, 2013.

MONTEIRO, Charles. Pensando sobre História, Imagem e Cultural. **Patrimônio e Memória**. São Paulo, Unesp, v. 9, n. 2, p. 3-16, jul-dez, 2013. Disponível em:

<http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/8294/2/Pensando_sobre_Imagem_Historia_e_Cultura_Visual.pdf>. Acesso em: 05 ago. 2019.

MORETTI, Felice. **Le rappresentazioni animali nei sermoni di Luca da Bitonto**. Publicado originalmente na revista “Il Santo”, n. 43, Padova, 2003. Disponível em: <<http://www.storiamedievale.net/pre-testi/moretti2.htm>>. Acesso em: 20 maio 2019.

MORINI, Luigina. (Coord.). **Bestiari Medievali**. Torino: Einaudi, 2013.

MURATOVA, Xenia. I manoscritti miniati del bestiario medievale: origine, formazione e sviluppo dei cicli di illustrazioni. I bestiari miniati in Inghilterra nei secoli XII-XIV. L’UOMO DI FRONTE AL MONDO ANIMALE NELL’ALTO MEDIOEVO. Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo n. 31, 1983, Spoleto. **Anais...** Spoleto: Arti Grafiche Panetto & Petrelli, 1983. p. 1319-1372.

MUSETTI, Silvia. Il rosone della chiesa di San Zeno Maggiore a Verona. Alcune considerazioni. **Annuario Storico Zenoniano**. Verona: Comune di Verona, Comitato per i festeggiamenti di S. Zeno, v. 23, p. 31-50, 2013. Disponível em: <https://www.academia.edu/4198597/Il_rosone_della_chiesa_di_San_Zeno_Maggiore_a_Verona._Alcune_considerazioni>. Acesso em: 25 dez. 2018.

PALMESE, Michela. **I bassorilievi della facciata di San Zeno a Verona**. [201-]. Disponível em: <<http://www.arte-argomenti.org/saggi/nicolo.html>>. Acesso em: 28 jan. 2018.

PASTOUREAU, Michel. **Bestiari del Medioevo**. Torino: Einaudi, 2012.

PASTOUREAU, Michel. **Animali celebri: mito e realtà**. 6. ed. Firenze – Milano: Giunti, 2014.

PEDONE, Silvia. ‘C’era una volta un Re’. Appunti sul mito di Teoderico nella letteratura e nell’arte, in Rex Theodericvs. Em: BARSANTI, Claudia; PARIBENI, Andrea; PEDONE, Silvia. **Il Medaglione d’oro di Morro d’Alba**. Roma: E.S.S Editorial Service System, 2008, p. 273-281, 402-404. Disponível em: <https://www.academia.edu/38114174/_C_era_una_volta_un_Re_.Appunti_sul_mito_di_Teoderico_nella_letteratura_e_nell_arte_in_Rex_Theodericvs._Il_Medaglione_d_oro_di_Morro_d_Alba_a_cura_di_C._Barsanti_A._Paribeni_S._Pedone_Roma_E.S.S_Editorial_Service_System_2008_pp._273-281_402-404._ISBN_978-88-8444-104-1>. Acesso em: 18 maio 2019.

PICOTTI, Giovanni Battista. Teodorico, re degli Ostrogoti. **Enciclopedia Italiana**, 1937. Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/re-degli-ostrogoti-teodorico_%28Enciclopedia-Italiana%29/>. Acesso em: 17 jan. 2018

RAMALHO, Germán. **Saber ver a arte românica**. Tradução de Jamir Martins. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ROMANINI, Angiola, Maria. (Org.) **Nicholaus e l'arte del suo tempo**: in memoria di Cesare Gnudi. Atti del seminario (Ferrara, 1981), vol. 1, Ferrara, 1985.

SEBENICO, Sara. **I mostri dell’Occidente medievale**: Fonti e diffusione di razze umane mostruose, ibridi ed animali fantastici. Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste, 2005.

Disponível em: <<https://www.openstarts.units.it/handle/10077/5140>>. Acesso em: 24 nov. 2017.

SERGI, Giuseppe. **L'idea di Medioevo**: Fra storia e senso comune. Roma: Donzelli Editore, 2005.

SIMONETTI, Manlio. **Arianesimo**. (1991). Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/arianesimo_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/>. Acesso em: 10 fev. 2018.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**: ensaio sobre cultura visual na Idade Média. São Paulo: EDUSC, 2007.

TEODORICO RE DEGLI OSTROGOTI. **Dizionario di Storia**. Treccani, 2011. Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/teodorico-re-degli-ostrogoti_%28Dizionario-di-Storia%29/>. Acesso em: 18 maio 2019

TOCCO, Francesco, Paolo. I Normanni nel Mezzogiorno e in Sicilia. Em: ECO, Umberto (Org.). **Il Medioevo**: Cattedrali, Cavalieri, Città. Milano: Encyclomedia Publishers s.r.l., p. 83-86, 2011.

TOMEI, Marcello. Tutto architettura. Novara: Istituto Geografico De Agostini, 2010.

TOSCO, Carlo. Romanico. **Enciclopedia dell'arte medievale**. Istituto Treccani per l'Enciclopedia Italiana, vol. 10, p. 171-178, 1999. Disponível em: <https://www.academia.edu/4844130/Tosco_-_Voce_Romanico_nellEnciclopedia_dellArte_Medievale>. Acesso em: 31 julho 2019.

TREVISAN, Giampaolo. Verona e l'architettura lombarda nel secolo XI: l'importanza dei modelli. Em: MALACART, Anna Segagni; SCHIAVI, Luigi Carlo. **Architettura dell'XI secolo nell'Italia del Nord**: Storiografia e nuove ricerche. Pisa: ETS, p. 57-68, 2013. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/53345363.pdf>>. Acesso em: 15 maio 2019.

VARANDAS, Angélica. A Cabra e o Bode nos Bestiários Medievais Ingleses. Brathair, v 6, n. 2, p. 95-116, 2006. Disponível em: <<http://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/view/561/489>>. Acesso em: 30 set 2019.

VARANINI, Gian, Maria. Il monastero di San Zeno di Verona nell'età "romanica" (metà XI-metà XIII secolo): Aspetti economici, istituzionali e politici. Em: BUTTURINI, Francesco; PACHERA, Flavio. **San Zeno Maggiore a Verona**: Il campanile e la facciata. Restauri, analisi tecniche e nuove interpretazioni. Verona: Istituto Salesiano San Zeno, p. 29-42, 2016. Disponível em: <http://www.rmoa.unina.it/4560/1/Varanini-San_Zeno.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2018.

ZAMBON, Francesco (Org.). **Il Fisiologo**. 6. ed. Milano: Adelphi, 2011.

ANEXOS



SAN ZEN CHE RIDE

(Fotografie G. Bertucci, Verona)



SAN ZEN CHE RIDE.

A Verona, intorno all'ampia piazza, nella quale, fortunatamente, il mio San Zeno respira e gode in pace della solitudine sua, gira una corona di povere casette, che al calar del sole e per il ritorno degli artigiani, elevano garrula e modesta corte all'insigne mole del monumento.

Allora, i monelli, impersonati nella figurina di Minico Bardassa, giuocano alla palla e tamburello, alle capriole, alle battaglie! — I forestieri visitano di gran cuore la chiesa magnifica, ogni giorno, ad ogni ora, ed il vetturale li aspetta sonnecchiando a cassetta.

Questo tempio incominciato nel IX secolo, col concorso di re Pipino, del vescovo Raterio e dell'arcidiacono Pacifico, fu condotto a termine nel 1138 e fu congiunto e sacrato al nome di Zenone

di Cesarea, ottavo vescovo di Verona (dal 290 al 335), uno dei padri della chiesa. — Il popolo veronese, vede ora nel suo santo patrono, quello che di lui ne significa una grande e curiosa statua policroma, collocata a destra dell'altar maggiore e cioè: un vescovo moro, dalla faccia sorridente, che tiene in mano il pastorale d'argento dal quale, come da una canna da pesca, pende una trota dalle squame lucenti. — I Veronesi lo gratificarono da un pezzo col detto popolarissimo:

San Zen che ride e paparèle calde!

Sulla facciata della Basilica, due leoni di marmo rosso di S. Ambrogio, sostengono le colonne del protiro. — Sopra di esso, la chiesa apre, come un grande occhio, il suo rosone, che rappresenta la ruota della fortuna i cui omini diritti o capovolti furono scolpiti, col resto, dal Briolotto.



BUSTO DI TOMASO DA VICO E TAVOLA DEL GNOCO.

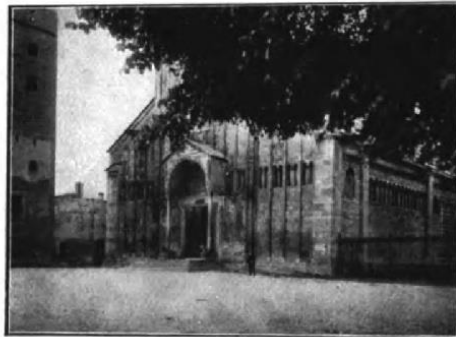
In fianco, sotto il campanile, si addita la presunta tomba di re Pipino, e di fronte a quella, una gran tavola di marmo, già copertura di sarcofago, dalla quale, fino a pochi anni or sono si usava dispensare i gnocchi ai poveri, nell'ultimo venerdì del carnevale classico. — Questo lascito dei gnocchi lo si deve a un dottor Tomaso Da Vico, che nel 1530, dopo di aver fatto parte di una Commissione di beneficenza incaricata di ammansare il popolo in carestia, per le conseguenze della guerra fra Carlo V e Francesco I, regalò tutto il suo ai Sanzenati. — Questi per ripagarglielo gli eressero un busto, che occhieggia comicamente da-

vanti la pietra del gnocco e nascosto fra le rampicanti del muro. — Nel rione di San Zeno era assai coltivata da secoli l'arte della filatura e colorazione delle lane — e le Sanzenate brune e forti hanno nel pittore Angelo Dall'oca Bianca, il sacerdote d'arte, che ne tramanda pei secoli la bellezza.

B. B.

NOTE.

- I. *s-ciapo*: stormo.
 II. *svampido*: svanito.
 III. *niari*: nidiate — *crosòl*: crogiuolo — *bissi*: mostri, serpenti — *in pressia*: in fretta — *slonga*: allunga — *ninando*: dimenando.
 IV. *asse de lane*: matasse di lana.
 V. *matini*: mattutini — *trute*: trote.
 VI. *marangoni*: falegnami — *ucia*: ago — *carèghe*: sedie — *putei*: ragazzi.



FACCIATA DELLA CHIESA DI SAN ZENO
ROMANICA LOMBARDA.

SAN ZEN CHE RIDE

(Tramonto d'estate).

I.

« Bala che vegna! » — Minico Bardassa,
 rebate el colpo che vien zò dal ciel,
 e tuto quanto in giro par la piassa
 cioca e se spande el son del tamburel....

San Zen l'è chieto. — Una carossa ferma
 l'à pena infastidi coi forestieri;
 una tromba vissina de caserma
 mete un gusto de amaro a i so pensieri;

eco un s-ciapo de ròndene che passa
 dessemenando punti negri in ciel...!
 « Bala che vegna! » Minico Bardassa
 sbalia batuda e tase el tamburel.

II.

La ciesa dorme. — E su la gran Fassada
 se destende una pàtina de oro
 vecio, svampido, tuta lavorada
 par onor de San Zen, vescovo moro,

savio, sapiente par virtù fornide
 de quell'aria de furba santità,
 che i l'à ciamado el me San Zen che ride,
 su le batoste de la so cità!



CAPITELLO LOMBARDO DEL 1100.

III.

Dal roson de la ruda, da i niari
 de colonete sfogade a crosòl,
 drento in ciesa, sul marmo de i altari,
 capita drento a farse santo el sol. —

Nei capitei tuti indoradi, i bissi
 che se desnoda dal massel de piera,
 par che i g'abia de i stremiti, de i sguissi
 come i fusse in amor de primavera,

e i santi gialli confinadi al muro,
 e le madone sante col bambin,
 fra tanto ciaro che li lassa al scuro
 par che i speta la grassia de un lumin. —

Ma la bigota che a pensar se incanta
 ai peccati contadi al confessor,
 slonga in pressia la man ne l'aqua santa
 scandolisada da sto gran slusor

e el sagrestan che no conosse storie,
 indifacente al magico bacan,
 manda in leto la ciesa e le so glorie
 ninando el gropo de le chiave in man! —



GIOTTESCHI E PREGIOTTESCHI IN SAN ZENO.

IV.

De fora, in parte, sora un prà de poco
 pascolo d'erba, tegnuda a giardin,
 dove Da Vico dispensava el gnoco,
 dove dorme par sempre el re Pipin,
 dove a i bei tempi che Berta filava,
 libare e svelte, al son de le campane
 le Sanzenate cantava e tirava
 zò da le corde le asse de lane,
 alto, superbo a desfidar le tore,
 forte, massisso e pur tanto zentil,
 sempre più vivo soto el sol che more,
 in faccia a i monti sluse el campanil!

V.

El campanil, che de so posta bate
 l'ora del giorno, da i matini a nona,
 l'è drito come certe Sanzenate
 che le par nate par portar Verona,
 grande, slansade, tute fianchi e tute
 more come el so vescovo dotor
 che pescava ne l'Adese le trute
 col pastoral de argento incantador....



CAMPANILE DI SAN ZENO.

VI.

La ciesa, intanto, continua a cambiarse
 da color oro in bel color turchin,
 come un fero rovente drio a fredarse,
 come un fumeto bianco de camin!

E le casete atorno al monumento
 stufe de far la finta de guardar,
 buta fora una vita, un movimento
 un boresso, un passeio, un ciacolar....

Torna da i borghi, torna da i mestieri
 i marangoni, i fabri, el murador —
 le sartorele che no g'à pensieri
 schersa co l'ucia e le se ponse el cor.

Salta fora da i ussi le careghe
 e veci e vecie se ghe senta a pian;
 va le donete drento a le boteghe
 a far la spesa de polenta e pan. —

Cioca in banco l'oton de le bilanse,
 una mama la ciama el so putin...
 gh'è lumini che gira par le stanse,
 gh'è fogheti che brusa sul camin....

VII.

Ma i putei che g'à Minico Bardassa
 par general, con sassi e con bastoni,
 dopo aver svalisà mesa la piassa,
 trà l'assalto a la ciesa e ai so leoni;

i la raspa, i la rompe, i la rovina
 senza criterio e senza carità,
 ma più che i la maltrata e i la sassina,
 più stramba e fina, più bela i la fà....

E la ciesa parlando al so moroso
 campanil che s'imbestia in fondo al prà
 par che la diga: « No èssar geloso!
 Lassa che i zuga.... Dopo, i morirà!

Ho visto i pari de so pari, i noni
 de so noni zugar sempre così —
 sta pora gente m'à magnà a boconi,
 ma el toco grandò el t'è restado a ti. —

È passado paroni con paroni,
 s'à cambià cento volte la città!
 Vecio, no brontolar! Dormi i to soni....
 Pensa! Mile ani.... e semo ancora quà! »

Verona, 1906.

BERTO BARBARANI.

(Riproduzione vietata).



Digitized by Google